

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Filología Española III

(Lengua y Literatura)



**TESIS DOCTORAL**

**Una figura en cien mil espejos.  
Representaciones del periodista en la prensa y en la  
literatura de la segunda mitad del siglo XIX**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Lorena Valera Villalba**

Directora

**Pilar María Vega Rodríguez**

**Madrid, 2017**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Filología Española III

TESIS DOCTORAL

Una figura en cien mil espejos.

Representaciones del periodista en la prensa y en la  
literatura de la segunda mitad del siglo XIX



Memoria para optar al grado de doctor presentada por

**Lorena Valera Villalba**

Dirigida por la Dra. Pilar María Vega Rodríguez

Madrid, 2016









UNA FIGURA EN CIEN MIL ESPEJOS.  
REPRESENTACIONES DEL PERIODISTA EN LA PRENSA Y  
EN LA LITERATURA DE LA SEGUNDA MITAD  
DEL SIGLO XIX





## *Gracias...*

A Pilar Vega, directora y verdadero *pilar* de esta tesis, modelo de dedicación, entrega y rigor y de quien he aprendido, sobre todo, a valorar lo que de verdad importa. Si, tal como me dijo hace ya tiempo, escribir una tesis se parece un poco “a pintar un cuadro”, las mejores pinceladas de este se deben, sin duda alguna, a su ejemplo y a sus ánimos. Gracias por la inspiración, por los consejos y por la confianza. Gracias por todo.

A los profesores del departamento de Filología Española III, que tan a gusto me han hecho sentir durante mis años de becaria predoctoral. A Joaquín, en cuya genialidad desbordante está el germen de esta tesis.

A la profesora Marie Linda Ortega, del Departament d'Études Iberiques et Latino-Américaines (EILA) de la Université Sorbonne Nouvelle-Paris III y del Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine (CREC), por acogerme amablemente en sus clases y facilitar mi estancia de investigación en París.

A Christelle, por los ánimos, la hospitalidad y por contar conmigo en sus proyectos.

A Marie, la mejor guía de París y traductora que habría podido imaginar y de quien he aprendido que a partir del silencio también puede brotar la amistad.

A mis amigos periodistas, que me acompañaron en mis primeros pasos en esta facultad y, de alguna forma, están muy presentes en esta tesis. No puedo pensar en el periodista del siglo XXI sin acordarme de ellos y de la fantástica labor que desempeñan a diario.

A mis tres *asuncionistas*, mis amigas del alma, que han vivido conmigo la realización de este trabajo y se han interesado por él en cada charla, café o paseo que nos ha reunido. Gracias por mostrarme de tres maneras distintas el camino de la superación y la alegría, que seguramente no habría encontrado yo sola.

Especialmente, a mis padres, por implicarse en mis proyectos con ilusión, por escucharme cada día en todas mis versiones, incluso las menos agradables y, en definitiva, por hacerlo todo fácil y posible. Cada palabra de este trabajo está dedicada a vosotros.

A mi hermano, por tratar de respetar las excentricidades domésticas de un doctorando.

Y, por supuesto, a Adrián, cuya paciencia y comprensión infinitas son siempre, siempre el mejor aliento y el mejor refugio.

## ÍNDICE

RESUMEN .....	13
RÉSUMÉ .....	15
SUMMARY .....	17
INTRODUCCIÓN: EN TORNO A LA FIGURA DEL PERIODISTA .....	19
Justificación .....	21
Objetivos .....	24
Metodología .....	26
Fuentes .....	31
Estado de la cuestión: estudios sobre el periodista.....	33
Organización y preparación de la tesis: observaciones previas.....	57
<b>PARTE 1. EL PERIODISTA EN SU TIEMPO .....</b>	<b>61</b>
<b>CAPÍTULO I. EL PERIODISTA EN LAS COLECCIONES COSTUMBRISTAS .....</b>	<b>63</b>
1.1. Escritores y, además, periodistas .....	63
1.2. Artículos sobre el periodista.....	65
1.3. ¿Quién escribe los artículos costumbristas sobre el periodista?.....	67
1.4. ¿Quién es el periodista y dónde se le encuentra?.....	68
1.5. Condiciones de vida y trabajo .....	82
1.6. Jerarquía y tipología en la redacción.....	96
1.7. Sociabilidad y relaciones del periodista .....	103
1.8. Recapitulación: el periodista desde el costumbrismo .....	110
<b>CAPÍTULO 2. EL PERIODISTA SE REPRESENTA: REFERENCIAS EN PRENSA .....</b>	<b>113</b>
2.1. Cuestión de método: la selección del corpus .....	113



2.2. Cómo es el periodista: referencias de carácter costumbrista .....	114
2.3. Los males del periodista .....	130
2.4. El periodista como recurso humorístico .....	141
<b>CAPÍTULO 3. EL PERIODISTA EN GALERÍAS, CATÁLOGOS Y ANUARIOS .....</b>	<b>171</b>
3.1. Nóminas de miniaturas satíricas .....	171
3.2. Una frustrada <i>Galería de la prensa</i> a mediados de siglo .....	180
3.3. La huerta de la prensa: las nóminas de <i>Cabezas y cabezas</i> (1864), <i>Cabezas y calabazas</i> (1880) y <i>Calabacines, calabazas y algunas</i> <i>cabezas de ajo</i> (1889) .....	187
3.4. "Procuremos ser bien conocidos": iniciativas entre la profesionalización, la exhaustividad y la idealización .....	196
3.5. El afán por la clasificación sistemática: una imagen colectiva del periodista .....	213
<b>CAPÍTULO 4. LA REALIDAD Y EL DESEO: EL PERIODISTA EN MANUALES Y DISCURSOS SOBRE PERIODISMO .....</b>	<b>219</b>
4.1. Dos reflexiones sobre el periodista a finales de siglo: <i>Manual del perfecto periodista</i> , Carlos Ossorio (1891) y <i>De un periodista</i> , Ricardo Fuente (1897) .....	219
4.2. Modelos de periodista en tratados de periodismo .....	227
<b>PARTE II. EL PERIODISTA A LO LARGO DEL TIEMPO: MEMORIAS Y RECUERDOS .....</b>	<b>239</b>
<b>CAPÍTULO 5. ALGUNAS NOTAS SOBRE LA AUTOBIOGRAFÍA. PERIODISTAS Y AUTOBIOGRAFÍAS .....</b>	<b>241</b>
5.1. Definición y estudio del género .....	242
5.2. Clasificación de la autobiografía .....	244
5.3. El objetivo de la autobiografía .....	245
5.4. Complejidad y posibilidades del género .....	246
5.5. La autobiografía en España en el siglo XIX .....	248
5.6. Periodistas y autobiografías. A modo de catálogo .....	251
5.7. Características de las autobiografías escritas por periodistas .....	265
5.7.a. <i>Justificación y finalidad de la escritura autobiográfica</i> .....	265
5.7.b. <i>Empleo de materiales periodísticos</i> .....	272
<b>CAPÍTULO 6. EL PERIODISTA EN AUTOBIOGRAFÍAS .....</b>	<b>275</b>
6.1. La vocación .....	276

6.2. Todo periodista tiene su mentor .....	288
6.3. Primeros artículos y primeras pesetas .....	295
6.4. La vida y el trabajo en la redacción .....	298
6.5. El director, una figura compleja .....	307
6.6. Relación entre compañeros periodistas .....	312
6.7. El papel del periodista en la sociedad .....	317
6.8. La vida política y el periodista: “Con titulares se ganan títulos y con fondos se obtienen fondos” .....	325
6.9. La literatura en las autobiografías de periodistas .....	331
6.9.a. Vocación periodística y vocación literaria .....	331
6.9.b. De la experiencia a la ficción .....	337
6.9.c. El trato del periodista con personajes literarios .....	342
6.10. Valoración: periodistas y autobiografías .....	346
<b>PARTE III. EL PERIODISTA COMO PERSONAJE LITERARIO .....</b>	<b>349</b>
<b>CAPÍTULO 7. EL PERSONAJE DE FICCIÓN .....</b>	<b>351</b>
7.1. Definición, construcción y presentación del personaje .....	352
7.2. Los signos del personaje literario en el discurso .....	357
7.3. Actuantes y personajes. Las funciones .....	359
7.4. La relación del personaje con espacios y objetos .....	361
<b>CAPÍTULO 8. EL TEATRO: LA PUESTA EN ESCENA DEL PERIODISTA .....</b>	<b>365</b>
8.1. El personaje dramático: especificidad, caracterización y funciones .....	366
8.2. El personaje del periodista en el teatro .....	372
8.2.a. Bretón de los Herreros, <i>La redacción de un periódico</i> , 1836 .....	372
8.2.b. Ventura de la Vega, <i>La escuela de periodistas</i> , 1842 .....	377
8.2.c. Ramón de Navarrete, <i>La ambición</i> , 1844 .....	379
8.2.d. Ramón de Navarrete, <i>Pecado y expiación</i> , 1847 .....	381
8.2.e. Eguilaz, Luis, <i>Verdades amargas</i> , 1853 .....	382
8.2.f. Ramón de Navarrete, <i>La piel de león</i> , 1859 .....	385
8.2.g. José María de Pereda, <i>Marchar con el siglo</i> , 1861 .....	387
8.2.h. <i>Periodista, diputado y ministro</i> , 1862 .....	390
8.2.i. Francisco García Vivanco, <i>Quiero ser periodista</i> , 1867 .....	392
8.2.j. Ricardo Puente y Brañas, <i>¿Come el duque?</i> , 1873 .....	395
8.2.k. R. de Navarrete, <i>Los mismos perros con distintos collares</i> , 1878 .....	396

8.2.l. Manuel Matoses, <i>Reclamaciones y bombos</i> , 1879.....	398
8.2.m. Manuel Ortiz de Pinedo, <i>La victoria por castigo</i> , 1885.....	400
8.3. Situaciones, personajes y motivos recurrentes.....	402
<b>CAPÍTULO 9. EL PERIODISTA EN EL CUENTO</b> .....	407
9.1. Sobre el cuento. ....	407
9.2. La representación del periodismo desde el cuento .....	410
9.2.a. El periodista como tal: cuentos de periodistas.....	413
9.2.b. El periodista como medio: cuentos con periodistas .....	435
<b>CAPÍTULO 10. EL PERSONAJE DEL PERIODISTA EN LA NOVELA</b> .....	441
10.1. ¿Cómo estudiar al personaje novelesco? .....	441
10.1.a. Hacia un modelo de análisis semiótico del personaje literario del periodista .....	443
10.2. <i>Pedro Sánchez</i> (1883), José María de Pereda.....	447
10.2.a. Introducción.....	447
10.2.b. Etiqueta semántica de Pedro Sánchez.....	453
10.2.b.i. Signos de ser .....	453
10.2.b.ii. Signos de acción .....	466
10.2.b.iii. Signos de relación .....	470
10.2.c. Consideraciones sobre el periodismo.....	474
10.2.d. Espacios y objetos del periodista en la novela .....	494
10.2.e. Funcionalidad y dimensión actancial .....	496
10.2.f. Transducción del personaje literario .....	502
10.2.f.i. Críticas de <i>Pedro Sánchez</i> en la prensa del momento .....	502
10.2.f.ii. El periodista en otras obras de Pereda .....	509
10.3. <i>El periodista</i> (1884), Eduardo López Bago .....	515
10.3.a. Introducción.....	515
10.3.b. Etiqueta semántica de Luis .....	518
10.3.b.i. Signos de ser .....	518
10.3.b.ii. Signos de acción .....	525
10.3.b.iii. Signos de relación .....	528
10.3.c. Consideraciones sobre el periodismo.....	537
10.3.d. Espacios y objetos del periodista en la novela .....	542
10.3.e. Funcionalidad y dimensión actancial .....	547
10.3.f. Transducción del personaje literario .....	555

10.3.f.i. Críticas de <i>El periodista</i> en la prensa.....	555
10.3.f.ii. El periodista en la narrativa lopezbaguiana.....	558
10.4. <i>Declaración de un vencido</i> (1887), Alejandro Sawa.....	561
10.4.a. Introducción .....	561
10.4.b. Etiqueta semántica de Carlos Alvarado.....	563
10.4.b.i. Signos de ser .....	564
10.4.b.ii. Signos de acción .....	575
10.4.b.iii. Signos de relación.....	579
10.4.c. Consideraciones sobre el periodismo.....	587
10.4.d. Espacios y objetos del periodista en la novela .....	605
10.4.e. Funcionalidad y dimensión actancial .....	614
10.4.f. Transducción del personaje literario.....	623
CONCLUSIONES .....	627
CONCLUSIONS .....	641
ANEXOS.....	655
ANEXO I: Semblanzas biográficas de periodistas y autores de textos sobre el periodista ...	655
ANEXO II: Cabeceras de prensa incluidas en la búsqueda de referencias sobre el periodista en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España .....	669
ANEXO III: Propuesta para un catálogo de personajes periodistas en la ficción española .....	677
ANEXO IV: Redacciones de las cabeceras madrileñas de finales del XIX, incluidas en el <i>Anuario-Guía de la prensa</i> dirigido por Francisco Santomé (1897), en Biblioteca Nacional de España.....	695
BIBLIOGRAFÍA .....	699
I. Corpus primario .....	699
Artículos de costumbres.....	699
Textos de prensa.....	700
Catálogos, galerías, diccionarios de periodistas .....	704
Manuales, tratados, discursos y obras reflexivas .....	705
Autobiografías de periodistas .....	706
Obras de teatro .....	708
Cuentos .....	709

Novelas.....	710
Otros.....	712
II. Corpus secundario.....	713
Obras de consulta.....	713
Referencias Web.....	735
ÍNDICE DE NOMBRES.....	737
TABLA DE ILUSTRACIONES.....	741

## RESUMEN

Son muchos los tópicos y los temas que se relacionan con el periodista: holgazanería, ignorancia, interés, pero también sacrificio, formación enciclopédica y cumplimiento de una elevada misión, entre otros. El periodista ofrece una imagen general heterogénea y poliédrica, compuesta de multitud de presupuestos sobre su actividad y su persona que resultan en muchos casos contradictorios. Nos preguntamos si siempre ha sido así y, en cualquier caso, por la procedencia de muchas de las ideas que existen en torno al periodista. La figura del periodista ha sido estudiada desde variadas perspectivas; no obstante, no contamos con una propuesta que se ocupe de la representación que se ofrece de él en la literatura y en la prensa decimonónicas y que permita conocer qué imagen se construyó del periodista durante la segunda mitad del XIX.

El presente trabajo propone un estudio de las representaciones del periodista en la literatura, en la prensa y en otros textos: propedéuticos, antológicos, autobiográficos, etc. de la segunda mitad del siglo XIX. Se ha estructurado en tres partes que responden al tipo de materiales del que nos ocupamos en cada una de ellas. En la primera parte se recogen las alusiones al periodista vertidas desde los artículos de las colecciones costumbristas, los catálogos de periodistas, los anuarios de la prensa, las galerías satíricas de personajes del momento, los manuales de periodismo y la misma prensa. Comprobamos aquí que la imagen que se construye del periodista es fragmentaria y está rodeada de tópicos y contradicciones.

En la segunda parte nos ocupamos de las autobiografías, las memorias y los recuerdos de periodistas. En primer lugar se efectúa una introducción teórica acerca del complejo género de la autobiografía que repasa las principales aportaciones y los debates tradicionales en torno al género. Nos preguntamos, asimismo, cómo se plantea la relación entre periodistas y autobiografías. A continuación, se propone un catálogo de autobiografías de periodistas que se comenta en función de

los motivos que se repiten entre los diferentes textos, tales como el nacimiento de la vocación, el trabajo en la redacción, la publicación de los primeros artículos, la relación con el director y los compañeros, etc.

En la tercera y última sección, nuestro objeto de interés son las obras en las que se recrean periodistas ficticios; es decir, examinamos la creación del personaje literario del periodista. Tras un somero estudio del personaje de ficción, realizamos un análisis del tratamiento del periodista en una serie de obras de teatro estrenadas fundamentalmente en la segunda mitad del siglo XIX. Estudiamos después un conjunto de cuentos, la mayoría de ellos publicados en prensa, en los que aparece el periodista con distintos fines. Esta tercera sección concluye con un modelo de análisis del personaje literario que aplicamos a tres novelas protagonizadas por periodistas y publicadas en un margen temporal muy estrecho, el comprendido entre los años 1884 y 1887: *Pedro Sánchez*, de José María de Pereda, *El periodista*, de Eduardo López Bago y *Declaración de un vencido*, de Alejandro Sawa.

Entre las principales conclusiones que se derivan del trabajo podemos señalar la presencia de múltiples dicotomías en la representación del periodista, la ambigüedad en la definición de su perfil o la existencia de ciertas concomitancias en las novelas protagonizadas por periodistas.

En el *Anexo III* proponemos una serie de inventarios comentados con más de un centenar de obras de teatro, cuentos y novelas publicados, la mayoría, durante la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX, en los que aparecen personajes periodistas.

## RÉSUMÉ

Les clichés et les thèmes en rapport avec le journaliste sont nombreux : oisiveté, ignorance, intérêt, mais aussi sacrifice, formation encyclopédique et accomplissement d'une haute mission, entre autres. Le journaliste offre une image en général hétérogène et polyvalente, composée d'une multitude de présupposés souvent contradictoires sur son activité et sa personne. Nous nous demandons si cela a toujours été ainsi et nous nous interrogeons sur l'origine de nombreuses idées reçues sur le journaliste. Traditionnellement, le journaliste a fait l'objet de travaux avec différentes perspectives ; cependant, il n'existe aucune étude qui traite globalement la représentation du journaliste dans la littérature et dans la presse du XIXe siècle et qui permet de savoir quelle image s'est construite autour de sa figure dans la seconde moitié du XIXe.

Notre travail propose une étude des représentations du journaliste dans la littérature, dans la presse et dans d'autres apparitions culturelles de la seconde moitié du XIXe siècle. Il est structuré en trois parties qui découlent des types de documents que nous avons utilisés pour chaque d'entre elles. Dans la première partie, nous reprenons les allusions au journaliste que l'on trouve dans les articles des collections panoramiques, les catalogues de journalistes, les annuaires de la presse, les galeries satiriques de personnages du moment, les ouvrages de journalisme et la presse elle-même. Il s'avère que l'image du journaliste est fragmentaire et qu'elle est pleine de clichés et contradictions.

Dans la seconde partie, nous nous penchons sur les autobiographies, les mémoires et les souvenirs de journalistes. Dans un premier temps, nous faisons une introduction théorique sur le genre complexe de l'autobiographie et passons en revue les principaux apports et les débats traditionnels sur ce genre. Nous nous interrogeons sur le rapport entre journalistes et autobiographies. Ensuite, nous présentons un catalogue d'autobiographies de journalistes qui est commenté selon les motifs



que l'on retrouve dans les différents textes, tels que la naissance de la vocation, le travail en rédaction, la publication des premiers articles, la relation avec le directeur et les collègues, etc.

Dans la troisième et dernière partie, les œuvres dans lesquelles se recréent des journalistes fictifs sont l'objet de notre étude ; c'est-à-dire que nous nous penchons sur la création du personnage littéraire du journaliste. Après une étude sommaire du personnage de fiction, nous analysons la façon dont est traité le journaliste dans une série de pièces de théâtre jouées pour la première fois dans la seconde moitié du XIXe siècle. Nous étudions ensuite un ensemble de contes, la majorité d'entre eux publiés dans la presse, où apparaît le journaliste à différentes fins. Cette troisième section apporte une conclusion avec un modèle d'analyse du personnage littéraire que nous appliquons à trois romans où les journalistes jouent les rôles principaux, et publiées sur une période très courte, comprise entre les années 1884 et 1887 : *Pedro Sánchez*, de José María de Pereda, *El periodista*, de Eduardo López Bago et *Declaración de un vencido*, de Alejandro Sawa.

Parmi les principales conclusions que nous tirons de ce travail, nous pouvons signaler la présence de nombreuses dichotomies dans la représentation du journaliste, l'ambiguïté de la définition de son profil ou l'existence de certaines concomitances dans de nombreux romans où les journalistes sont les protagonistes.

Dans l'*Annexe III*, nous proposons une série d'inventaires commentés avec plus d'une centaine de pièces de théâtre, contes et romans publiés, la plupart, durant la seconde moitié du XIXe siècle et les premières décennies du XXe, et où apparaissent des personnages journalistes.

## SUMMARY

There are many clichés and stereotypes attributed to the journalist: laziness, ignorance, and self-interest on the one hand, but also positive attributes that include sacrifice, an encyclopaedic knowledge and the fulfilment of a high purpose on the other. The general view of the journalist is diverse and multifaceted, created by a list of often contradictory assumptions made about the job and those who do it. We analyse if it has always been this way and question the source of many of the ideas people have about the journalist. The figure of the journalist has traditionally been studied from different perspectives; however, no study has yet to address how the journalist is represented in nineteenth-century literature and press in order to identify the image of the journalist that was created during the second half of the nineteenth century.

This paper studies how the journalist was represented in the literature, press and other cultural manifestations of the second half of the nineteenth century. It has been divided into three sections that correspond to the type of materials that we address. The first takes a look at the mentions of journalists in anything from articles in traditionalist collections, journalists' catalogues, press yearbooks, and satirical cartoons about popular characters to journalism manuals and the press itself. We see here that the image created is fragmentary and fraught with clichés and contradictions.

The second section analyses journalists' autobiographies, memoirs and recollections. A theoretical introduction to the complex autobiography as genre will be made by reviewing the genre's main contributions and traditional debates. We also study the relationship between journalists and autobiographies. A catalogue of autobiographies by journalists is proposed and discussed according to the common themes identified in the different texts, including how the journalists got their start, their work in the newsroom, publication of the first articles, the relationship with the director and fellow journalists, etc.

The third and final section will focus on works that contain fictional journalists; that is, we examine the creation of the literary character of the journalist. After a brief study of the fictional character, we analyse how journalists are treated in a number of plays released mainly in the second half of the nineteenth century. We will study a set of short stories, the majority published in the press, in which the journalist appears for different purposes. This third section concludes with a literary character analysis model that we apply to three novels featuring journalists and published in a very narrow time period between 1884 and 1887: *Pedro Sánchez*, by José María de Pereda; *El periodista*, by Eduardo López Bago; and *Declaración de un vencido*, by Alejandro Sawa.

The main conclusions drawn from the paper include the presence of multiple dichotomies in how the journalist is represented, ambiguity in how the figure is defined and the existence of certain similarities in novels with journalists as the main characters.

Annex III proposes over a hundred plays, stories and novels that include a journalist character, most published during the second half of the nineteenth century.

## INTRODUCCIÓN:

### EN TORNO A LA FIGURA DEL PERIODISTA

En la actualidad, el periodista recibe tanto la admiración como el desdén de la sociedad. Los periodistas son considerados héroes de la democracia, encargados de conectar al ciudadano con la actualidad y de hacerle más libre a través de la información, pero también villanos que hacen uso de la mala praxis y la chismografía y que ponen las informaciones al servicio de su propio interés o el de su empresa.

El barómetro del CIS del 2013 ofrecía algunos datos interesantes sobre la percepción que la población tiene de los periodistas. Por ejemplo, la nota media con la que los encuestados valoran al periodista es un 6,43, situándolo así entre las cinco profesiones menos valoradas de entre las diez propuestas<sup>1</sup>. Además, sólo un 1,7% afirma que recomendaría a un hijo o a un buen amigo escoger la profesión de periodista. Por otro lado, la objetividad, la formación y la veracidad son los aspectos que se consideran ligados al buen periodista, por encima de otros como la rapidez o la posesión de un estilo propio (Barómetro CIS, marzo 2013).

El Informe Anual de la Profesión Periodística de 2014, elaborado por la Asociación de la Prensa de Madrid, se interesó por las razones de esta negativa percepción e incluyó una pregunta sobre las razones que, para los propios periodistas, subyacen a esa valoración. En su opinión, los motivos de la escasa confianza en ellos deben buscarse en los intereses políticos de periodistas y medios, en la falta de independencia de ambos y en los intereses económicos de las empresas de los medios (IAPP, 2014: 47).

---

<sup>1</sup> Las profesiones propuestas, junto a sus valoraciones, eran las siguientes: Juez (6.31); Periodista (6.43); Abogado (6.58); Albañil (6.74); Fontanero (6.81); Policía (6.87); Arquitecto (7.07); Informático (7.32); Ingeniero (7.59); Profesor (7.93); Enfermero (7.96); Médico (8.52). Sólo el juez recibe peor puntuación que el periodista. (Barómetro CIS marzo 2013).

¿Ha sido siempre así? ¿De dónde proceden algunas de las razones que fundamentan ciertas opiniones, tanto positivas como negativas, sobre el periodista, como la falta de independencia, la precaria formación, el escaso rigor de sus informaciones o, por el contrario, lo sacrificado y casi sagrado de su profesión?

Creemos que el periodista es un personaje complejo cuya representación encierra contradicciones y multiplicidades y que muchas de ellas se remontan a los orígenes del periodismo tal y como lo entendemos hoy. Adentrarnos en el tratamiento que desde los orígenes del periodismo se ha hecho de aquellos que lo cultivan nos puede ayudar a comprender mejor cuál ha sido la evolución de la imagen del periodista a lo largo del tiempo y, también, qué vicios y qué virtudes son inherentes a la imagen del periodista desde sus orígenes y cuáles son fruto del cultivo posterior del periodismo en el siglo XX.

El periodista es un personaje sugestivo. La naturaleza de su actividad, que le obliga a conocer la realidad desde múltiples perspectivas, nos permite acercarnos a muchas otras realidades al estudiar su identidad. Por ejemplo, la literatura y el mercado de la edición, pero también la política, las costumbres de la sociedad, los teatros o el ambiente de las tertulias de los cafés.

En cada momento, la imagen del periodista responderá a unos intereses determinados; intereses relacionados, en primer lugar, con el autor del texto ante el que nos encontremos.

Parece lógico pensar que las novelas de finales del XIX que incluyen personajes periodistas basan la construcción de su personaje en una tradición en la representación del personaje; es decir, tuvo que existir un sustrato de representaciones sobre el periodista para que fuese percibido de un modo determinado al concebir los personajes literarios. No podemos olvidar, además, que en casi todos los escritores conocían de primera mano la prensa, porque habían trabajado en ella en algún momento y de alguna forma.

Las autobiografías de periodistas ofrecerán un discurso diferente, porque el autor está retratándose a sí mismo y no a un tipo social. Aún así, ¿hay en las autobiografías de periodistas escenas y caracterizaciones recurrentes? ¿Proceden de la experiencia o se apoyan también en los tópicos y motivos tradicionales sobre el periodista y la prensa?

Señalaremos, por último, una idea fundamental en nuestro trabajo y que nos ayudará a interpretar y a comprender mejor las conclusiones que de él se deriven: los escritores y los periodistas son los únicos que tienen la capacidad de construir su propia imagen en la prensa y en la literatura de su tiempo. Por tanto, cabe suponer que se representan de acuerdo a sus propios intereses y que mediante el estudio de su representación nos acercamos, también, a las cuestiones que ocupaban y preocupaban a los periodistas decimonónicos. No podemos olvidar que son los mismos interesados los que construyen su imagen. El periodista, político y escritor Francisco Cañamaque (1851-1891) expresó con claridad esta idea en las últimas líneas de su artículo “El periodista”: “No sé si he pintado bien al periodista. Si algo le falta o le sobra algo, atribuyase a que nadie es buen juez en causa propia” (1876: 98). Prácticamente todas las fuentes primarias que vamos a manejar tienen detrás a un periodista o a un escritor que había pasado, en algún momento, por una redacción de prensa. Nos vamos a encontrar, por tanto, con un buen número de *jueces en causas propias*.

## JUSTIFICACIÓN

El presente trabajo nace de un interés personal en los vínculos entre el periodismo y la literatura y, especialmente, en la presencia del periodista en las obras literarias. Durante los años de licenciatura y el posterior periodo del Master tuve ocasión de estudiar la historia de las publicaciones, así como la presencia en ellas de la literatura. De forma puntual, trabajamos algunos textos en los que el periodista se presentaba expresamente a sí mismo —recuerdo la novela *Días felices en Argüelles*, de Francisco Umbral, una rememoración de las experiencias pasadas del periodista y novelista—, pero el carácter necesariamente limitado de las materias sólo nos permitía tratar estas cuestiones de manera incidental.

El posterior descubrimiento de que en otras tradiciones académicas, como la norteamericana y la francesa, existen estudios de conjunto sobre la presencia del periodista en la cultura popular —por ejemplo, la gran base de datos *Image of the Journalist in the Popular Culture*, de la Universidad de Annenberg en California— o sobre su representación en el imaginario colectivo —como el proyector *Médias19*, codirigido por los profesores Marie-Ève Thérénty (Universidad de Montpellier, Francia) y Guillaume Pinson (Universidad de Laval, Canadá)— inspiraron una vía de trabajo que nos pareció sugestiva y, además, provista de cierta potencialidad didáctica: descubrir cómo se contempla al periodista desde la novela.

Este planteamiento inicial se fue ampliando a medida que profundizaba en la tarea de examinar la representación que se ofrece del periodista desde la literatura, pues pronto descubrimos que para ofrecer una panorámica completa convenía no obviar las manifestaciones de la no ficción en las que también se aborda el perfil del periodista, como anuarios de prensa, manuales, catálogos de periodistas, galerías, textos periodísticos, etc. Iniciamos entonces la búsqueda de todo tipo de documentos en los que se ofreciera una imagen del periodista.

Por otro lado, la investigación en la presencia de periodistas en la novela nos llevó, necesariamente, a plantearnos cómo se trata al personaje desde otros géneros, como el teatro y el cuento. Finalmente, decidimos que sería interesante poder confeccionar un catálogo de materiales de diversa naturaleza en los que se diese cuenta del periodista desde diferentes perspectivas y modalidades narrativas. De esta forma, además de reunir un buen número de referencias, podríamos establecer comparaciones, contrastes y, en definitiva, reflexionar sobre la representación del periodista en la segunda mitad del XIX.

Contamos con una cantidad importante de estudios sobre personajes y sobre publicaciones concretas –a ellas nos referimos en el *estado de la cuestión*– y que, de modo disperso, realizan aportaciones muy interesantes, esenciales sin duda para iniciar nuestro trabajo. No obstante, pretendemos ofrecer una visión de conjunto que aúne materiales de distinta naturaleza y que permita acercar una imagen global e integradora de la figura del periodista decimonónico.

El marco temporal escogido para el estudio se justifica por su relevancia dentro de la historia del periodismo español. Es en este periodo temporal cuando se producen las principales modificaciones e innovaciones en el ámbito de la prensa: los periódicos evolucionan desde los panfletos políticos y satíricos que eran a principios de siglo a las empresas de la información en las que se empiezan a convertir a finales de la centuria.

Resulta apasionante penetrar en la idea que se tenía del periodista decimonónico español. Isidoro Fernández Flórez, más conocido en el ámbito periodístico como *Fernanflor*, expresó en su discurso de ingreso en la Real Academia, el 13 de noviembre de 1898, la multiplicidad de concepciones y de ideas que rodeaban al periodista, una idea que le hemos *tomado prestada* en el título de nuestro trabajo: “El periodista es una figura en cien mil espejos; un cuerpo con cien mil sombras; una persona

que se desdobra en cien mil" ("Periódicos y periodistas", 1898). En su discurso de contestación, Juan Valera se refirió también a las opuestas visiones que se tenían del periodista:

La condición de mi espíritu, tan contraria a la clasificación y distinción de géneros, no creo yo que perjudique ni que amengüe el concepto que del periodismo y de los periodistas tengo formado; antes bien, los coloca en un razonable justo medio, no menos distante de la pomposa exageración con que alguien los ensalza que del feroz aborrecimiento y del fingido menosprecio con que alguien los deprime. (Valera, 1958: 1181).

Estas reflexiones, entre otras, nos sugieren la posibilidad de indagar en la imagen que se tenía del periodista en el periodo en el que el periodismo se estaba configurando como una actividad orientada más al beneficio económico que a la influencia política; es decir, en el momento en el que se están sentando las bases del periodismo moderno —la segunda mitad del siglo XIX—.

A lo largo de las siguientes páginas, hemos examinado las concepciones, representaciones o imágenes que existían en la sociedad en torno al perfil del periodista. El trabajo se ha planteado desde una doble perspectiva, tanto sincrónica como diacrónica. Pretendemos abordar la representación del periodista en un momento determinado, a través de materiales periodísticos y literarios que tratan de ofrecer una foto fija del periodista, que describen al periodista del momento, con sus rutinas laborales, sus vicios, sus virtudes, e incluso su apariencia y sus costumbres. Desde un punto de vista diacrónico, hemos tratado también de establecer algunas líneas de evolución en la imagen del periodista que imperaba en la segunda mitad del XIX.

La figura del periodista ha suscitado un profundo interés entre los investigadores de diferentes disciplinas. Desde diversos enfoques, se han estudiado muchos de los aspectos que lo rodean: sus orígenes, su extracción social y su formación, su carácter, su naturaleza o sus condiciones laborales, entre otros. Se han realizado además manuales y tratados que pautan su ejercicio, se ha revisado la ética que rige —o que debería regir— sus actuaciones, se ha explorado su presencia en el cine o en la televisión, etc. Contamos, por tanto, con un abanico de autores y de obras que se han acercado al periodista para arrojar luz sobre alguna de las muchas cuestiones vinculadas a él. La peculiar condición del periodista permite estudiarlo bajo diferentes consideraciones: el periodista ha estado emparentado, en diferentes momentos y en diferentes contextos, con el sabio, con el político, con el advenedizo, con el chismoso, con el empresario, con el literato, con el investigador, con el aventurero



o con el intelectual. Es un perfil escurridizo, de difícil delimitación y, precisamente por ello, muy sugerente y evocador.

No obstante, las aportaciones con las que contamos hasta el momento, que detallaremos más adelante, son en su mayoría de carácter parcial, pues se centran en un determinado aspecto que rodea al periodista para estudiarlo con mayor o menor profundidad, o bien llegan al periodista a través del estudio de cuestiones anejas a él. Pensamos que sería interesante, por todo ello, aportar un estudio de conjunto sobre el periodista que indague en la representación que se ofrece de él desde diferentes manifestaciones. Hemos tratado de recoger un elevado número de referencias que ofrecen una idea de la imagen que se tenía del periodista en la segunda mitad del siglo XIX, época crucial en el desarrollo del periodismo, pues fue entonces cuando se produjeron los cambios sustanciales que fueron acercando la prensa a su forma y a su concepto actuales.

## OBJETIVOS

A través del estudio de un corpus numeroso de textos en los que el autor se refiere a la figura del periodista pretendemos, en primer lugar, aproximarnos a las representaciones de su figura durante la segunda mitad del siglo XIX, momento en el que el periodismo evoluciona desde una concepción muy cercana a la política hasta un modelo de periódico más determinado por intereses económicos que ideológicos. Nos interesa saber qué se dice del periodista, cómo se le caracteriza física y psicológicamente, qué ambientes y relaciones se le atribuyen, etc. De esta forma, podemos aproximarnos a la imagen que reinaba en la sociedad sobre él y aventurar algunas de las razones que la justifican.

El estudio de las representaciones del periodista durante un margen temporal amplio posibilita, asimismo, trazar algunas líneas de evolución en las concepciones y los tópicos que le rodean. Las ideas que se manejaban en la sociedad sobre el trabajador de prensa debían, lógicamente, evolucionar en la medida en la que lo hacía también el objeto de su actividad. En esta línea, trataremos de estudiar cómo evoluciona el perfil del periodista desde los primeros artículos costumbristas hasta finales de siglo.

Pretendemos, asimismo, reunir un amplio volumen de referencias literarias y periodísticas que faciliten posteriores estudios e investigaciones y que, además, puedan emplearse con fines docentes. La comprensión de la historia del periodismo y del periodista se puede ver notablemente enriquecida e ilustrada mediante el empleo de ciertas obras que, tanto desde la ficción como desde la no ficción, abordan el perfil del trabajador de la prensa.

Las relaciones entre periodismo y literatura son un campo de trabajo fecundo que se ha cultivado, fundamentalmente, desde la perspectiva de la presencia de la literatura en las publicaciones periódicas. Trataremos de ofrecer otra mirada sobre este asunto; para ello nos planteamos cuestiones como las siguientes: ¿qué presencia tiene el periodismo y sus actores en las obras literarias? ¿Cómo se presenta al personaje del periodista? ¿Cómo se relacionan la creación literaria y la experiencia periodística en las obras de escritores que también cultivaron el periodismo —que fue la mayoría—?

Nos interesa, asimismo, acercarnos a la imagen que el periodista ofrece de sí mismo en la prensa; en textos como los artículos de fondo, las gacetillas o, en general, en los materiales festivos contenidos en publicaciones como *Madrid Cómic*. El objetivo reside en encontrar algunas respuestas a la cuestión de cómo se representa a sí mismo el periodista desde el elemento a cuya construcción contribuye diariamente: el periódico. Por la naturaleza efímera y muchas veces anónima del texto de prensa, es un tipo de material naturalmente disperso, pero su estudio nos ofrece una ventaja fundamental: las ideas que contienen sobre el periodista nacen, en muchos casos, de la pluma de un redactor en pleno ejercicio de su actividad. Un catálogo de textos periodísticos en los que se alude al periodista supone una fuente muy interesante porque es un testimonio directo del trabajador de la prensa sobre su propia condición.

Hemos tratado de reunir un corpus de trabajo amplio e integrado tanto por obras y autores conocidos y que suponen una referencia en la literatura y en la prensa del momento como también por otros nombres y obras menos conocidos; personajes que podrían entrar en la categoría de *raros y olvidados*. Por tanto, entre nuestros objetivos también se encuentra el rescate o la recuperación de obras y autores poco trabajados hasta el momento pero en cuyas obras se abordan cuestiones periodísticas y, sobre todo, se ofrece una imagen del periodista decimonónico.

A través de todo ello pretendemos, asimismo, comprender de dónde proceden algunos de los tópicos que se atribuyen al periodista, en qué tipo de obras y materiales se refuerzan y por qué.

En definitiva, nuestro objetivo es estudiar la construcción del personaje del periodista: cómo, desde los primeros artículos costumbristas, se traza un perfil sobre el escritor público y, posteriormente, esa representación se va cargando de nuevos tópicos y nuevos significados a medida que evoluciona el periodismo. El periodista, y las distintas representaciones que de él se ofrecen, es, por tanto, el eje vertebrador de nuestro trabajo.

## METODOLOGÍA<sup>2</sup>

Para alcanzar los objetivos propuestos, hemos seleccionado un corpus de trabajo constituido por materiales muy diversos. El criterio para incluir una obra en el corpus ha sido que en ella se aborde desde cualquier perspectiva la figura del periodista; bien porque el autor reflexione sobre la condición del trabajador de prensa, o bien porque elabore una obra de ficción en la que dote de cierta relevancia al personaje periodista .

En nuestro trabajo manejamos conceptos cercanos a los de historia cultural, representación social, imaginario social, imaginario mediático o cultura mediática, inspirados por las definiciones de teóricos de la tradición francesa como Roger Chartier, Serge Moscovici, Pierre Popovic, o, más recientemente, Guillaume Pinson.

Roger Chartier es uno de los investigadores pioneros en el desarrollo de la historia cultural. Propone pasar de la “historia social de la cultura” a la “historia cultural de la sociedad”. Esta perspectiva se traduce, entre otras cuestiones, en el estudio de los modos de construcción y difusión de las fuentes, cuestión a la que prestamos atención en nuestro trabajo. Para Chartier, los “materiales-documentos” obedecen a procedimientos de construcción donde se emplean conceptos y obsesiones de sus productores y donde se marcan las reglas de escritura del género, por lo que conviene actualizar estas categorías de pensamiento y estos principios de escritura antes de realizar cualquier lectura “positiva” del documento” (1992: 40-41).

---

<sup>2</sup> Cuestiones más concretas relativas al método de trabajo desarrollado en cada una de las partes de la tesis se detallan en los capítulos 5 y 6, referidos a la autobiografía, y 7, 8, 9 y 10, sobre el personaje de ficción en el cuento, el teatro y la novela.

Prestar así atención a las condiciones y a los procesos que, muy concretamente, llevan las operaciones de construcción de sentido (en la relación de lectura pero también en muchas otras) es reconocer, en contra de la antigua historia intelectual, que ni las inteligencias ni las ideas son descarnadas y, contra los pensamientos de lo universal, que las categorías dadas como invariables, ya sean filosóficas o fenomenológicas, deben construirse en la discontinuidad de las trayectorias históricas. (1992: 53)

El soporte del texto supone un elemento fundamental en su construcción y en su difusión; en nuestro caso, trabajamos con diferentes materiales por lo que debemos ser particularmente cuidadosos con esta cuestión y atender a las significaciones y matizaciones que se derivan de ella.

Contra la representación, elaborada por la misma literatura, según la cual el texto existe en sí mismo, separado de toda materialidad, debemos recordar que no existe texto fuera del soporte que lo da a leer (o a escuchar) y que no hay comprensión de un escrito cualquiera que no dependa de las formas en las cuales llega a su lector. (1992: 55)

Serge Moscovici, desde el ámbito de la psicología social, ha aludido a la naturaleza compleja de las representaciones sociales, entidades que impregnan cualquier forma de intercambio o de comunicación social:

Las representaciones sociales son entidades casi tangibles. Circulan, se cruzan y se cristalizan sin cesar en nuestro universo cotidiano a través de una palabra, un gesto, un encuentro. La mayor parte de las relaciones sociales estrechas, de los objetos producidos o consumidos, de las comunicaciones intercambiadas, están impregnadas de ellas (1979: 27).

Pierre Popovic ha tratado de ofrecer una definición sobre el escurridizo concepto de imaginario social, idea construida a partir de representaciones sociales relacionadas. El imaginario social se compone de un conjunto interactivo de representaciones correlacionadas, organizadas en ficciones latentes, recompuestas sin cesar por declaraciones/palabras, textos, imágenes, discursos u obras de arte:

L'imaginaire social est composé d'ensembles interactifs de représentations corrélées, organisées en fictions latentes, sans cesse recomposées par des propos, des textes, des chromos et des images, des discours ou des oeuvres d'art. (Popovic, 2008: 24)

Popovic entiende que el imaginario social resulta de la acción de cinco modos principales de semiotización de la realidad: narratividad, poeticidad, cognitividad, iconicidad y teatralidad<sup>3</sup>. La presencia de la literatura en el imaginario social es importante, puesto que, en definitiva, el imaginario es el resultado de procesos de literaturización: "La distribution en cinq modes -narrativité, poéticité, cognitivité, théâtralité -signifie que l'imaginaire social est largement empreint de littérarité ou, pour le dire autrement, qu'il est ici conçu comme le résultat d'une littérarité générale" (2008: 28).

Guillaume Pinson publicó en 2012 un interesante estudio sobre el imaginario mediático decimonónico francés, es decir, sobre la representación que se hace en siglo XIX del periódico y de los periodistas, en la literatura (novelas, autobiografías o literatura panorámica) en obras ensayísticas, preceptivas o enciclopédicas y también en la prensa. Considera su propuesta extrapolable a otros contextos culturales:

Il n'y a par exemple aucune raison pour que l'angle d'approche de cette recherche ne soit pas trasposable dans d'autres aires culturelles: tous les pays occidentaux pourraient par exemple être interrogés dans leur production d'un imaginaire médiatique; on retrouverait sans doute bien de constantes, mais aussi des particularités locales —lesquelles ne peuvent pourtant émerger que d'un travail comparatif. (Pinson, 2012: 231).

Este trabajo, de alguna manera, trata de recoger la propuesta lanzada por Pinson, considerando, por supuesto, las peculiaridades de la realidad periodística y social española del XIX y dejando necesariamente a un lado, al menos de momento, la adopción de una perspectiva comparativa.

---

<sup>3</sup> Pierre Popovic plantea el concepto de imaginario social a partir de cinco procesos de semiotización de la realidad que define de la siguiente manera:

Enfin, l'imaginaire social sera pensé comme le résultat de l'action de cinq modes majeurs de sémiotisation de la réalité: 1. une narrativité qui, d'un part, conduit à l'émergence de fictions latentes et, d'autre part, à l'identification des héros, lesquels peuvent être mythiques, transformés par "leur" légende ou tirés de la vie réelle; 2. une poéticité qui multiplie les figures de sens, métaphores, métonymies, synecdoques (et al.), et diffuse des signifiants-phares, ainsi que des rythmes de mise en parole; 3. des régimes cognitifs, c'est à dire des façons de connaître et de faire connaître, qu'elles soient diffusées par la presse ou par des traités académiques, qu'elles soient d'ordre mythologique ou religieux, qu'elles appartiennent ou non à ce qui est appelé "science" ou reconnu comme savoir légitime à tel ou tel moment de l'histoire; 4. une iconicité, car l'imaginaire social, c'est aussi tout un imposant matériel de d'images, de caricatures, de photos, de peintures, et aujourd'hui de films, de clips et de sites, dont l'ère moderne ou contemporaine assure la reproductibilité sur grande échelle; 5. une théâtralité, visible dans le cérémonial privé, politique, culturel, militaire, dans les célébrations, les rituels, les parades, les gestuelles, les scénographies sociales. (2008: 27-27)

Nuestra perspectiva es cercana a la de la sociocrítica pero estudiamos además de obras literarias que producen discursos sobre el periodista otro tipo de materiales, que también incluimos en nuestro corpus, como textos de prensa, obras reflexivas y anuarios y catálogos en los que aparecen periodistas. En un principio, nos planteamos estudiar el personaje del periodista en la novela como una aproximación a la representación social del periodista; pero pronto decidimos abrir la perspectiva e incluir otras fuentes. Tratamos, de esta forma, de obtener una aproximación a la representación de la figura del periodista a partir de diferentes tipos de materiales publicados durante un periodo concreto.

Hemos dividido el corpus en tres partes que son también las que dan estructura al trabajo. En la primera de ellas se incluyen los materiales que ofrecen una imagen del periodista en su tiempo, es decir, que, de alguna forma, tratan de ofrecer una representación del periodista en el momento en el que se producen. Encajan aquí los artículos costumbristas, los textos que se ofrecen desde la prensa y aluden al periodista, las galerías, catálogos y diccionarios que incluyen nombres de periodistas, y las obras que reflexionan sobre la condición del periodista en su momento o que prescriben cuáles deben ser las claves de su actividad. En esta primera parte, el hilo conductor es la imagen que se ofrece del periodista en un momento dado, pues en general los autores de los materiales que hemos incluido aquí tratan de hacer una foto fija del trabajador de prensa: de sus rutinas, de forma de trabajar, de las circunstancias de su actividad, de su apariencia, de sus vicios y de sus virtudes, etc.

El segundo bloque aborda la figura del periodista que se ofrece en las autobiografías de periodistas. Hemos seleccionado un conjunto de obras autobiográficas escritas por periodistas que rememoran sus años de dedicación a la prensa después del paso del tiempo y desde la perspectiva que confieren la madurez y la experiencia. Tras el estudio de algunas características y claves del complejo y sugerente género de la autobiografía, realizamos un análisis textual a partir de los hitos y de las constantes que constituyen la experiencia periodística vista desde la distancia.

En la tercera parte, nos acercamos a la construcción literaria del periodista como personaje de una obra de ficción; es decir, tratamos de indagar en las claves del periodista como personaje literario. Trabajamos con el teatro, el cuento y la novela. En primer lugar estudiamos la construcción y representación del periodista desde un conjunto de obras teatro, a continuación nos dedicamos a la presencia del periodista en el cuento y, por último, abordamos la novela. Lógicamente, obviemos la lírica porque nos interesa estudiar al personaje del periodista y difícilmente lo hallaríamos en un género destinado a la expresión de emociones y sentimientos a través de una voz lírica. Sí hemos

atendido a composiciones en verso, generalmente escritas en clave satírica o burlesca, entendiendo, por tanto, que podemos encontrar ciertas manifestaciones en verso alejadas de la honda expresión de emociones y sentimientos propia de la lírica en sentido estricto (cfr. García Berrio y Huerta Calvo, 2009: 171 y ss.).

Dado el amplio volumen de novelas en las que aparecen periodistas entre los principales personajes, hemos determinado escoger tres títulos que nos parecen relevantes —*Pedro Sánchez*, de José María de Pereda (1883); *El periodista*, de Eduardo López Bago (1884), y *Declaración de un vencido*, de Alejandro Sawa (1887)— y trazar un modelo de análisis fundado en algunos de los presupuestos de la semiótica literaria que nos permita obtener claves sobre la construcción y evolución del personaje del periodista.

A través de una metodología positiva, que parte de las manifestaciones textuales para tratar de establecer comparaciones, contrastes y constantes, estudiamos las cuestiones que en cada texto se señalan como características del periodista. De esta forma, pretendemos ofrecer un acercamiento global a su imagen en la segunda mitad del siglo, lo que en la metodología de Moscovici podría denominarse objetivación; es decir, la comprensión de un núcleo figurativo de la representación social del periodista según los signos, palabras, objetos que lo identifican en un marco de comprensión estable inspirado (y que inspira) actitudes e impresiones por parte de quienes lo conocen (Moscovici, 1979). Lo mismo indica Abric al definir la representación social como el conjunto organizado y jerarquizado de juicios, informaciones y actitudes que un grupo social elabora a propósito de un objeto (Abric, 1996: 11) y que puede ser analizado desde una perspectiva estructural, actitudinal o evaluativa (Roussiau-Bonardi, 2001: 15). Rousseau y Bonardi ponen el acento en comprender cómo se constituyen y se organizan las representaciones sociales:

Les représentations sont à considérer comme le processus et le produit d'une élaboration psychologique et sociale du réel. L'enjeu de leur étude n'est pas d'accéder à la réalité en soi mais plutôt de comprendre comment les groupes sociaux se l'approprient. Il s'agit donc, à travers l'actualisation de leur contenu, d'approcher leur organisation et les processus à leur constitution (2001: 19).

El examen de la construcción semiológica del personaje literario colabora a la objetivación de este núcleo figurativo al que dota de punto de anclaje o acción.

En el *Anexo III* incluimos los catálogos de obras de teatro, cuentos y novelas que hemos manejado en la tercera parte, así como algunas notas biográficas sobre los autores a los que se alude en el cuerpo del trabajo.

## FUENTES

En un trabajo como el que planteamos, en el que hemos manejado muy diversos materiales, es importante dedicar algunas páginas iniciales a explicitar de qué fuentes partimos. Entre las fuentes primarias que nos han servido para indagar sobre la representación del periodista se encuentran las que siguen:

- *Colecciones costumbristas*: un primer volumen de materiales que manejamos son las diversas colecciones de artículos costumbristas que se publicaron en España a partir de la década de los años 40, a imitación de las colecciones francesas.
- *Prensa*: hemos seleccionado un amplio conjunto de textos publicados en prensa en el periodo 1830-1900 en los que se alude al periodista. En unos casos proceden de la sección de la gacetilla o del folletín, en otros son artículos de fondo o pequeños fragmentos humorísticos publicados en revistas como la popular *Madrid Cómico*.
- *Catálogos*: se han manejado, asimismo, algunos catálogos y diccionarios en los que se inventarian con pretensión de rigor y objetividad publicaciones, periodistas e incluso seudónimos de escritores y periodistas.
- *Anuarios*: hemos localizado dos anuarios de la prensa que se publicaron en los últimos años del siglo y que ofrecen una rica información sobre el panorama publicístico y el concepto de la prensa y del periodista en los albores del siglo XX, *Anuario-Guía de la prensa* (1897) y *El Mundo de los periódicos* (1899).
- *Galerías*: la galería de retratos literarios fue un género que se cultivó con profusión en el XIX. Personajes conocidos de la sociedad eran evocados en ellas a través de versos de corte humorístico y satírico; entre ellos, periodistas.
- *Obras ensayísticas y reflexivas*: el interés por el periodismo y por la condición de periodista motivó la escritura de folletos y de libros en los que se teoriza sobre estas cuestiones. Aunque es complicado hablar estrictamente de “manuales de periodismo”, sí contamos con textos en los que se reflexiona sobre la condición del periodista español del XIX.



- *Autobiografías*: no fueron pocos los periodistas que se decidieron a poner sobre el papel las experiencias periodísticas de toda una vida. Parece que las condiciones de periodista y autor de autobiografía guardan una estrecha relación, por lo que nos adentramos en este género para conocer qué imagen de sí mismos proyectan los periodistas.
- *Obras de teatro*: el panorama teatral de mediados del siglo XIX aparece reflejado en la novela de José María de Pereda *Pedro Sánchez*: abundan las refundiciones y traducciones y la producción nacional es escasa y poco exitosa, salvo excepciones como las *Verdades amargas* del joven Luis Eguilaz. Con todo, hemos elaborado un pequeño catálogo de obras teatrales de autores españoles en las que se cuenta con periodistas en el reparto de personajes.
- *Cuentos*: un volumen importante de representaciones sobre el periodista lo hemos encontrado en los muchos cuentos que se publicaron tanto en prensa como en colecciones de autores.
- *Novelas*: la búsqueda del personaje del periodista en la novela nos ha permitido seleccionar un conjunto representativo de títulos —al que seguramente se podrían agregar más entradas— que hemos estudiado y recogido en forma de catálogo.

En cuanto a las fuentes secundarias, sólo mencionamos aquí algunos conjuntos relevantes de bibliografía que se han manejado; la relación detallada de títulos y autores puede consultarse en la sección de *Bibliografía*.

- Los manuales de historia del periodismo nos permiten enmarcar y comprender mejor los procesos de evolución del periodismo.
- Manejamos estudios de costumbrismo; así como diversas aportaciones sobre la novela del XIX e investigaciones sobre la obra concreta de los autores que citamos.
- Nos acercamos, asimismo, a obras sobre teoría de la literatura, importantes para comprender el género de la autobiografía o el estatuto del personaje narrativo.
- Son relevantes en el marco de nuestra investigación los estudios del ámbito francés sobre historia cultural y sobre las relaciones entre la prensa y la literatura, pues ofrecen un modelo de trabajo consolidado sobre estas cuestiones.
- Resultan de utilidad, también, trabajos sobre prácticas sociales del periodo que nos interesa y que conciernen al periodista, como duelos, fiestas de sociedad, estudios sobre la cárcel del Saladero, etc.

- Precisamos además consultar materiales de índole biográfica y bibliográfica sobre las obras y los autores que estudiamos. En este sentido, los catálogos de periodistas, como el de Manuel Ossorio, y los diccionarios, los de Hartzenbusch sobre publicaciones y sobre seudónimos, por ejemplo, nos sirven como fuente primaria y, también, como fuente secundaria. Además, empleamos obras de referencia como el manual del librero de Antonio Palau o el *Diccionario Biográfico de la Real Academia* de la Historia, entre otras.

## ESTADO DE LA CUESTIÓN: ESTUDIOS SOBRE EL PERIODISTA

De manera tangencial, se ha estudiado al periodista en multitud de trabajos; las obras sobre historia del periodismo, sobre la producción periodística de un determinado autor o sobre la trayectoria de una cabecera de prensa ofrecen valiosas informaciones puntuales sobre su figura. De forma general, podemos considerar que la mayoría de estudios sobre el periodismo aluden al periodista de alguna manera.

En las siguientes páginas consignamos los estudios que nos han servido como punto de partida porque ofrecen un acercamiento a la figura del periodista desde diferentes perspectivas, sobre todo antes del siglo XX. Como es obvio no hacemos un elenco completo de toda la bibliografía relativa a este punto que constituiría una revisión con entidad y entidad suficiente para desarrollar un trabajo consagrado al tema. Nuestro objetivo es aquí reflexionar sobre el punto de partida en que hemos apoyado nuestra investigación. Para esta sección optamos por suministrar todas las referencias bibliográficas en nota al pie, puesto que la necesaria abundancia de ellas dificultaba la lectura fluida. En el resto del trabajo se empleará el sistema APA, que incluye la referencia en el cuerpo del texto y entre paréntesis.

### *Definición y límites del periodista y de su labor*

Una primera tarea fundamental es tratar de poner algunos límites al término “periodista” para saber a qué tipo de personajes nos vamos a referir en este estudio. Antonio López de Zuazo, en su obra *Origen y evolución del término periodista*<sup>4</sup>, propone la definición siguiente: “Persona capacitada para

---

<sup>4</sup> López de Zuazo, A. (1995). *Origen y evolución del término periodista*, en *Estudios sobre el mensaje periodístico*, nº 2, Servicio de Publicaciones UCM, Madrid.

el ejercicio profesional del periodismo, ejerza o no ejerza la profesión” (1995: 51). Es decir, el periodista se caracteriza por el signo de su capacitación, para la cual es buen sistema la enseñanza universitaria, añade Zuazo, aunque no resulte el único. Esta definición del “periodista” responde al contexto actual, en el que es posible recibir una formación académica para ejercer el periodismo. Sin embargo, antes del establecimiento de unos estudios específicos, fueron muchos los términos utilizados para referirse a aquellos que, con formación o sin ella, y con objetivos y cualidades muy diversos, trabajaban en la prensa.

López de Zuazo documenta la primera aparición del término “periodista” en lengua española a mediados del siglo XVIII, en 1763<sup>5</sup>. Antes habían sido frecuente designar al periodista como: *gacetero*, *gacetista*, *autor*, *autor público*, *jornalista* o *diarista*, entre otras. Para nuestro estudio, centrado en la representación del periodista en la segunda mitad del siglo XIX. En nuestro caso, nos limitamos al estudio del periodista en la segunda mitad, la voz “periodista” era ya la asentada y de uso común; pero, no obstante, agrega López de Zuazo, a comienzos de siglo todavía el periodista podía ser denominado como *escritor periódico*, *articulista*, *redactor* (recogida en 1817 por la Real Academia Española) o *publicista*. Como ejemplo, López de Zuazo menciona los versos de Miguel Agustín Príncipe sobre el carácter del periodista, un sujeto que carece de una inclinación profesional concreta:

Por no saber Juan qué hacer  
a periodista se echó;  
y el público le leyó,  
por no saber qué leer. (1852: 77).

El término *reportero*, según indica López de Zuazo, no surgiría hasta finales de siglo, y triunfaría ya en el siglo XX, con la consolidación del moderno periodismo de empresa.

Ángeles Ezama ha estudiado los primeros datos sobre la aparición del reportero en la prensa española y concluye que esta figura surge a finales de la década de los 70 del siglo XIX como personaje bastante impopular que desempeñaba el oficio de informador o noticiero subordinado al cronista o articulista. Sin embargo, gracias a los conflictos bélicos del momento, como la guerra ruso-turca (1887-1888) o la posterior guerra ruso-japonesa (1904-1905), el reportero llegará a alcanzar independencia y estima. La aparición de las agencias habría contribuido a la reformulación de la

---

<sup>5</sup> Lo emplea Juan Antonio Aragonés, en sus discursos titulados *El amigo del público*. (en *op. cit.*, p. 45).

profesión en la que se encajan los profesionales que dan forma a las noticias, las redactan o incluso inventan (2014: 167-186).

Una revisión de la evolución de algunos términos periodísticos la encontramos en el artículo de Antonio Checa Godoy “La terminología periodística: sus orígenes y su consolidación” (2010: 1-10). El autor parte de lo apuntado previamente por López de Zuazo sobre la evolución de *gazetero* a *periodista*, y examina además la evolución de *papel* a *periódico* y de *hebdomadario* a *revista*. Señala que es durante el reinado de Isabel II cuando se afianzan los términos utilizados de modo general en el siglo XX:

En los años del largo reinado de Isabel II y regencias previas se consolida una terminología periodística básica que llegará ya, con pocos cambios, a las postrimerías del siglo XX, pero son esos dos periodos de libertad y eclosión periodística, la Guerra de la Independencia y el Trienio de Riego, los que suponen la más relevante transformación en ese proceso. Hay ya periódicos y periodistas. Y hay, merece resaltarse, opinión pública. (2010:9)

M<sup>a</sup> Pilar Palomo, en el volumen *Periodismo/Literatura (notas de aproximación)*<sup>6</sup> añade al oficio del periodista la necesaria preocupación por la calidad de sus escritos. El periodista no sólo ha de referirse a las circunstancias, es decir, a la actualidad; también debe atender al artificio literario y lingüístico o “el artículo se olvidará cuando desaparezcan aquellas efímeras circunstancias que lo motivaron” (2008: 22).

De los preceptos que pautan la actividad del periodista en el siglo XIX se han ocupado sobre todo Ana Mancera, Ramón Salaverría y Carlos García Galindo. Mancera estudia cómo se refleja el nuevo género del periodismo en una serie de manuales de retórica y preceptiva literaria<sup>7</sup>. La autora analiza un total de 65 manuales desde 1826 hasta 1958 y concluye que la importancia progresiva de la prensa a lo largo del XIX se refleja en el ámbito académico aunque no será sino hasta el último tercio del siglo cuando se generalicen las referencias al periodismo en la mayoría de los manuales de retórica y preceptiva literaria. Dado que se consideraba que entre las finalidades del periódico estaban la instrucción pública o el apoyo a un partido o personalidad política, era frecuente incluir el periodismo en los apartados de didáctica u oratoria política, señala Mancera. Una de las cuestiones en las que se fija es en la formación y cualidades del periodista que se proponen como deseables en

<sup>6</sup> Palomo, M. P. (2008). “Periodismo/Literatura (notas de aproximación)”, en *Rapsoda. Revista de Literatura*, 0, junio, en [http://www.ucm.es/info/rapsoda/inhonorem/palomo\\_periodismo.pdf](http://www.ucm.es/info/rapsoda/inhonorem/palomo_periodismo.pdf) [Última consulta: 20-9-2015]

<sup>7</sup> Mancera, A. (2011). “El periodismo en las preceptivas literarias de los siglos XIX y XX”, en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 9, pp. 231-250.

los manuales estudiados. Para los preceptistas literarios, las cualidades del periodista debían ser las mismas que las del buen orador: un juicio reposado y sereno, una cultura variada, un correcto dominio del lenguaje y un agudo instinto de observación; sin embargo, en preceptivas específicas de periodismo, como la de Modesto Sánchez Ortiz (1903) o Salvador Minguijón (1908), de las que nos ocuparemos más adelante, se incide en la necesidad de que el periodista cuente con una preparación “adecuada a sus funciones”, aunque apenas se concrete en qué consistiría dicha formación.

Marta Palenque pone el foco en el periodista del último cuarto del siglo XIX y, sobre todo, en cuestiones del género periodístico. En su trabajo titulado *Entre periodismo y literatura: indefinición genérica y modelos de escritura entre 1875 y 1900*<sup>8</sup> parte de la indefinición que caracteriza al periodista en el siglo XIX y plantea si existe un género periodístico con rasgos particulares frente a los géneros literarios o bien el género periodístico lo constituyen la adaptación de los géneros literarios a la periodicidad del diario. No es fácil establecer los límites entre ambos ni convertir el periodismo en un género especial de la Literatura (1996). También Marta Palenque para tratar de determinar la noción que se tenía entonces del periodismo y del periodista, analiza una serie de manuales de preceptiva literaria, desde 1877 hasta 1903, así como los discursos de recepción en la Real Academia Española de Eugenio Sellés (1895) e Isidoro Fernández Flórez, “Fernanflor” (1898), junto a las contestaciones respectivas de José Echegaray y Juan Valera. Concluye que las preceptivas y discursos del XIX manifiestan los confusos límites del periodismo con la creación estética y, en consecuencia, la difícil definición del periodista.

Ramón Salaverría<sup>9</sup> centra la atención en el entorno estadounidense y cita como primer manual de periodismo moderno una obra poco conocida, publicada en 1886 por Robert Luce bajo el título *Writing for the press. A manual for editors, reporters, correspondents and printers*. En el ámbito español, indica los nombres de los primeros tratadistas españoles de periodismo: *Cómo debe ser la Prensa moderna* (1901) de Alfredo Cabazán; *El periodismo* (1903), de Modesto Sánchez Ortiz; *El arte del periodista* (1906), de Rafael Mainar, y *Las luchas del periodismo* (1908), de Salvador

---

<sup>8</sup> Palenque, M. (1996). “Entre periodismo y literatura: indefinición genérica y modelos de escritura entre 1875 y 1900”, en *Del Romanticismo al Realismo: Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX* (Barcelona, 24-26 de octubre de 1996). Edición a cargo de Luis F. Díaz Larios, Enrique Miralles. Disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-romanticismo-al-realismo-actas-del-i-coloquio-de-la-sociedad-de-literatura-espanola-del-siglo-xix-barcelona-2426-de-octubre-de-1996--0/html/ff19415e-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_131.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-romanticismo-al-realismo-actas-del-i-coloquio-de-la-sociedad-de-literatura-espanola-del-siglo-xix-barcelona-2426-de-octubre-de-1996--0/html/ff19415e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_131.html) [Consultado el 20-9-1015]

<sup>9</sup> Salaverría, R. (1997). “Aproximación a los orígenes de la preceptiva sobre escritura periodística (1840-1940)”, en *Communication and Society*, 10 (1), pp. 61-94.

Minguijón. Salaverría sitúa a mediados del siglo XX la culminación de la etapa de transición desde un periodismo partidista hasta el periodismo moderno, proceso que había comenzado a finales del siglo XIX, tal y como reflejan los manuales.

Juan Antonio García Galindo ha cotejado entre sí tres de los primeros tratados sobre periodismo que se publicaron en España, ya a comienzos del siglo XX: *Tratado de periodismo*, de Augusto Jerez (1901), *El periodismo*, de Modesto Sánchez (1903) y *El arte del periodista*, de Rafael Mainar (1906)<sup>10</sup>. Cada uno de ellos refleja una concepción diferente de la prensa: Jerez y Sánchez apuestan por un periodista consciente de la importancia social de su labor, mientras que Mainar plantea un trabajador de prensa pragmático y acomodaticio. Para García Galindo, son “tres visiones, tan solo coincidentes en parte, que mostraban una realidad en profundo cambio, la de una prensa y la de un país que tenía ante sí un importante reto, salir adelante, superar la crisis nacional y modernizar su prensa” (2005: 190).

### *Periodistas en el Siglo de Oro y en la Ilustración*

La figura del escritor de prensa en la España de los siglos XVII y XVIII ha sido estudiada desde diferentes ángulos por el profesor de la Universidad Pompeu Fabra Javiez Díaz Noci y por algunos de los principales *dieciochistas*, como Joaquín Álvarez Barrientos o Inmaculada Urzainqui.

Javier Díaz Noci se ha interesado por la imagen del periodista en los siglos XVII y XVIII, principalmente fuera de nuestras fronteras. En *Literatura sobre periodisme: consideracions per a una recerca sobre la imatge professional dels informadors (segles XVII-XVIII)*<sup>11</sup>, Díaz Noci recopila una serie de obras de teatro francesas en las que aparece el periodista como personaje; entre ellas, cita *Les nouvellistes de Lille* de Dancourt (1683), *Le nouvelliste*, de Jean-Paul de Rome d'Ardène (1743) o *Les Journalistes*, de M. Sedaine (1781). En el ámbito inglés, las primeras referencias literarias al periodista proceden de la pluma de un contemporáneo de Shakespeare, Ben Jonson, autor de *News from the new world discover'd in the Moone [sic]* (*Noticias del nuevo mundo descubierto en la luna*, 1620) y *The staple*

<sup>10</sup> García Galindo, J. A. (2005). “Estudios de periodismo. Los primeros tratadistas españoles”, en Desvois, J. M. (Ed.), *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo. Homenaje a Jean-François Botrel*. Bordeaux-Pessac: PILAR/Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, pp. 179-192.

<sup>11</sup> Díaz Noci, J. (2008). “Literatura sobre periodisme: consideracions per a una recerca sobre la imatge professional dels informadors (segles XVII-XVIII)”, en *Anàlisi* 37, pp. 161-174.

of news (*El comercio de noticias*, 1626)<sup>12</sup>. Hasta 1836, fecha en la que aparece *La redacción de un periódico* de Manuel Bretón de los Herreros, no contamos en España con obras dramáticas sobre periodistas. Díaz Noci incluye en su trabajo una sugerente propuesta que encaja con el espíritu de nuestra propuesta: la elaboración de una biblioteca digital de obras sobre periodismo, tanto de ficción como de no ficción. El objetivo del autor con esta primera aproximación a la cuestión es el de hacer una sucinta relación de obras que abordan el periodismo, aunque su interés se centra, principalmente, en la producción literaria francesa. Para Javier Díaz Noci es necesario “cridar l’atenció sobre la necessitat i la possibilitat d’anar fent una biblioteca digital crítica d’obres sobre periodisme” (2008: 171), opinión que compartimos y que inspira también nuestro trabajo.

Álvarez Barrientos se acerca a la figura del escritor público del XVIII en *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII. Apóstoles y arribistas*<sup>13</sup>. Sitúa en torno a 1760 la fecha en la que comenzó a aumentar de forma notable el número de escritores y, en consecuencia, las formas de designar a estos advenedizos ajenos a la República de las Letras: *gramáticos, periodistas, noveleros, novelistas, papelistas, escritores públicos*, etc. Por tanto, con el tiempo la República Literaria fue acogiendo opinadores y críticos de todo tipo, frente a la oposición erudita. Los escritores públicos no hacían gala de gran erudición; necesitaban, en cambio, “tratar los temas por vía de accidente”, es decir, tratar lo eventual, lo que no es esencial:

Tratar por vía de incidente no implicaba, en principio, preparación especializada alguna. [...] Sin embargo, escribir de este modo suponía poseer recursos como la amenidad, la agilidad, la facilidad, un tono conversacional y otros que no siempre se dominaban. Escribir “por vía de accidente” apelaba al público y al discurso claro. (2006: 235-236).

La línea que separaba a los escritores públicos de los académicos era, en muchos casos, tenue; pero, en cualquier caso, pronto se empezó a emplear el término “República Periodística”, entendida como un espacio independiente de la República Literaria. Álvarez Barrientos señala la insistencia de José María de Andueza en pintar al periodista como un mercenario en su artículo “El escritor público” (1843). Por otra parte, en el siglo XIX, muchos periodistas eran elevados a cargos políticos, por lo que solía darse el paso del escritor-intelectual o filósofo al escritor-político. Así, concluye Álvarez Barrientos, de una mala imagen y peor consideración, los escritores públicos pasarían con el tiempo a entenderse como elementos útiles y necesarios.

---

<sup>12</sup> Javier Díaz Noci estudia estas obras de Jonson en “El oficio de periodista en el siglo XVII: gaceteros, y comerciantes”, *Periodística*, 2001, nº 10, pp. 15-35.

<sup>13</sup> Álvarez Barrientos, J. (2006). *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII. Apóstoles y arribistas*. Madrid: Castalia.

La idea de la literatura como plataforma para acceder a la política se estudia también en la obra colectiva coordinada por el mismo Álvarez Barrientos *Se hicieron literatos para ser políticos. Cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII*<sup>14</sup>. María José Sánchez de León<sup>15</sup> hace un seguimiento del periodismo durante los reinados de Carlos IV y Fernando VII, periodos en los que la prensa vivió al socaire de los acontecimientos políticos y de las transformaciones de la modernidad. La investigadora señala el empobrecimiento de la prensa que siguió al establecimiento del cordón sanitario de Floridablanca (1791) y la necesaria adaptación del modelo de periodista: “A la marcha de periodistas tan renombrados como Marchena, Rubín de Celis, Cañuelo o Centeno, se sumó la sustitución de otras figuras eminentes del periodismo dieciochesco por literatos de segundo orden decididos a colaborar a cualquier precio con las autoridades” (2004: 31). La figura de Manuel Rubín de Celis, vinculado a *El Corresponsal del Censor*, ha sido estudiada en su vertiente periodística por Inmaculada Urzainqui y Álvaro Ruiz de la Peña<sup>16</sup>.

La revista *Estudios de Historia Social* dedicó en 1990 un número a la cuestión *Periodismo e Ilustración en España*. El ejemplar se abrió con el artículo “Ilustración y periodismo”, del experto en prensa dieciochesca Francisco Aguilar Piñal<sup>17</sup>. Aparecieron además sendos trabajos consagrados a la figura del periodista en la época de la Ilustración de Joaquín Álvarez Barrientos<sup>18</sup> y de María Dolores Bosch Carrera<sup>19</sup>. Álvarez Barrientos estudia la caracterización del periodista en la España del XVIII y señala la presencia de un tópico en la prensa del momento: el excesivo número de escritores dedicados a la prensa y lo escaso de su formación. Álvarez Barrientos examina las referencias que se hacen al periodista en la prensa dieciochesca y concluye que “los escritores públicos del finales del siglo XVIII dieron un paso decisivo en este sentido al adoptar el periódico como forma literaria, pues forzaban a replantear el papel de la literatura y del escritor desde presupuestos distintos a los del escritor” (1990: 39). Por su parte, María Dolores Bosch Carrera contribuye al citado ejemplar de *Estudios de Historia Social* con una nómina de personajes que abordaron iniciativas periodísticas en el XVIII.

<sup>14</sup> Álvarez Barrientos, J. (Ed.). (2004). *Se hicieron literatos para ser políticos. Cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VIII*. Universidad de Cádiz.

<sup>15</sup> Sánchez de León, M. J. (2004). “Prensa periódica y crítica literaria”, en *op. cit.*, pp. 25-62.

<sup>16</sup> En Urzainqui, I. y Ruiz, A. (1982). *Periodismo e ilustración en Manuel Rubín de Celis*. Oviedo: Centro de Estudios del Siglo XVIII.

<sup>17</sup> Aguilar Piñal, F. (1990). “Ilustración y periodismo”, en *Estudios de Historia Social*, pp. 9-16.

<sup>18</sup> Álvarez Barrientos, J. (1990). “El periodista en la España del siglo XVIII y la profesionalización del escritor”, en *Estudios de Historia Social*, pp. 29-39.

<sup>19</sup> Bosch Carrera, M. D. (1990). “Aproximación a los hombres del periodismo español en el siglo XVIII”, en *op. cit.*, 1990, pp. 65-72.



Inmaculada Urzainqui aborda en un trabajo posterior<sup>20</sup> la figura genérica del periodista dieciochesco, y lo hace desde una perspectiva paradójica pero interesante: la prensa del XVIII fue una prensa que se hizo sin periodistas, señala la autora, puesto que quienes ejercieron el periodismo fueron aficionados, lo hicieron al margen de una específica conciencia profesional, y no tenían la convicción de estar desempeñando un oficio de contornos definidos. El periodista dieciochesco ofrece perfiles muy distintos de lo que será característico en el mundo periodístico de los siglos posteriores, apunta Urzainqui. Los periodistas eran “gentes de pluma aficionados a escribir que antes, durante o después publicaron o escribieron obras de historia, filología, religión, poesía, traducciones, etc., y que acudieron al periodismo atraídos por esa nueva y revolucionaria forma de escritura, como también, por qué no, al señuelo de las ganancias que, por muy modestas que fueran, les ofrecía” (1995: 172).

Urzainqui investiga la nómina de periodistas del XVIII y la imagen que se forjaron de ellos mismos. Aún sin tener conciencia de pertenencia a un colectivo, prácticamente todos los periodistas del XVIII trataron de preservar su identidad con el uso de seudónimos y personalidades interpuestas (“duendes”, “censores”, “observadores”, etc.). A la vez, se creaban una imagen abstracta de *novedad* —sabían que estaban haciendo algo nuevo en la República de las Letras—, de *utilidad* —tenían la convicción de estar contribuyendo al progreso de la nación—, de *complejidad* —consideraban su tarea como una empresa ardua y difícil— y de *riesgo* —sobre todo el derivado de la crítica, que sabían que no a todos podía satisfacer— (1995: 178).

Por otro lado, se refiere también a las ideas sobre los periodistas de aquellos que no estaban tan directamente relacionados con la prensa: Jovellanos les reclama tino, discreción, capacidad de trabajo y acierto en la expresión y Agustín García de Arrieta cita entre los requisitos del periodista el amor al progreso y a la verdad, el conocimiento de las materias que tratan, la imparcialidad, un juicio sólido y profundo, una buena lógica, gusto, sagacidad y un gran tino y manejo de la crítica. Su estilo debía ser puro, claro y fácil, sin afectación de elocuencia ni de erudición (1995: 180).

---

<sup>20</sup> Urzainqui, I. (1995). “Un nuevo instrumento cultural. La prensa periódica”, en Álvarez Barrientos, J., Lopez, F. y Urzainqui, I. *La república de las letras en la España del siglo XVIII*. Madrid: CSIC, pp. 125-216.

### *El escritor en el costumbrismo*

Desde el costumbrismo, la figura del escritor ha sido objeto de atención por parte, sobre todo, de Enrique Rubio Cremades. En *La figura del escritor en los artículos de costumbres*<sup>21</sup>, el investigador realiza un seguimiento del tratamiento que se hace del escritor en una serie de colecciones costumbristas. Confirma la relevancia de estos materiales para el estudio de la figura del escritor: “Las colecciones costumbristas españolas publicadas a mediados del siglo XIX y último tercio de dicho siglo ofrecen un interesante y cumplido material noticioso sobre la figura del escritor” (2002: 81). El periodista, entendido como una de las categorías del escritor, se plasma en el costumbrismo con las características que le distinguen en cada momento:

El artículo de costumbres será siempre un fiel reflejo de la figura del escritor es un momento específico. Sólo el cotejo del mismo a través de las sucesivas colecciones costumbristas publicadas en el siglo XIX permitirá conocer con exactitud los rasgos más característicos e inherentes a su peculiar forma de existir. (Rubio Cremades, 2002: 92)

De forma tangencial, investigadores dedicados al costumbrismo han contribuido a esclarecer qué imagen se ofrecía del escritor de prensa en los artículos de costumbres. María de los Ángeles Ayala ha abordado las colecciones costumbristas en diferentes trabajos y se ha referido puntualmente a los artículos dedicados al escritor o al periodista<sup>22</sup>. De forma más concreta, la autora apunta el interés que despertaba la figura del periodista entre los costumbristas en el estudio del cuento de Benito Pérez Galdós *El artículo de fondo*<sup>23</sup>: “Los costumbristas, al igual que años más tarde Galdós, atentos siempre a lo que bulle en el seno de la sociedad, prestarán gran atención a las relaciones entre literatura y prensa o a la propia figura del periodista, dada la relevancia social que éste va adquiriendo paulatinamente a lo largo de la centuria” (2005: 520). Ayala inscribe el cuento de Galdós en la nómina de representaciones paródicas que se hicieron del periodista en el XIX, entre las que cita los artículos costumbristas sobre el periodista de José María Andueza (“El escritor público”), Eduardo Lustonó (“La redacción del periódico demoledor”) o los de Manuel Ossorio (“Periodistas de pega”, “El primer periódico”, ambos de 1877), entre otros.

<sup>21</sup> Rubio Cremades, E. (2002). “La figura del escritor en los artículos de costumbres”, en Ortega, M. L. *Escribir en España entre 1840 y 1876*. Madrid: Visor, pp. 81-92.

<sup>22</sup> Vide Ayala, M. d. I. Á. (1991). *Las colecciones costumbristas en la segunda mitad del siglo XIX (1870-1885)*. Alicante: Universidad de Alicante.

<sup>23</sup> Ayala Aracil, M. A. (2005). “El artículo de fondo: una parodia del escritor público”, en *Actas del Octavo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, pp. 520-527.

*La historia del periodismo –y del periodista–*

Una obra de referencia es la *Historia del periodismo en España* de María Dolores Sáiz y María Cruz Seoane, dividida en tres tomos. Sus autoras ofrecen un completo recorrido periodístico desde los orígenes hasta el año 1936. El segundo tomo, dedicado al siglo XIX, aporta algunos detalles interesantes sobre la figura del periodista a mediados de la centuria, momento en el que empieza a consumarse el cambio de modelo periodístico: “El ser periodista va dejando de ser ocupar un lugar desde el que defender una idea, un escalón desde el que saltar posiblemente a los altos puestos de la política, para convertirse en una profesión” (1996: 196). Seoane sintetiza así el proceso que convierte poco a poco al periodista en un asalariado de la información cuya misión es ofrecer noticias sensacionales:

El decidido predominio de lo informativo en los periódicos es un hecho consumado en los años ochenta. El *reporter* o *repporter*, como se le llama por estos años, sucesor del humilde gacetillero de antaño, se ha convertido en pieza clave, siempre en busca de la noticia sensacional, del dato inédito en la cuestión que apasione a la opinión pública, de la *interview* con el personaje del día. La sección de sucesos, con preferencia por los crímenes de circunstancias horribles, y la de tribunales, se desarrollan espectacularmente. Más que por cuestiones ideológicas, los periódicos se enzarzan en enconadas polémicas sobre sus respectivas cifras de tirada. (1996: 197).

En la reciente *Historia de los medios de comunicación*<sup>24</sup>, de Elena Galán, Ángel Rubio y José Carlos Rueda, se mencionan *La Novedades*, de Ángel Fernández de los Ríos (1850), *La Correspondencia de España*, del Marqués de Santa Ana (1859) o *El Imparcial*, de Eduardo Gasset y Artime (1867) como precursores de un modelo periodístico informativo y de masas: “Su apuesta por la información no exclusivamente política, así como la renovación del formato y el lenguaje, la inclusión de publicidad o la aparición de secciones de evasión (pasatiempos, anécdotas, humor), o el ya consagrado folletín, les permitieron situarse a la cabeza del sector, definiendo el inicio de la orientación hacia el modelo de periodismo de masas” (2014: 82).

En el siglo XX, opinan estas escritoras, el periodismo dejó de considerarse un sacerdocio y fueron muchos los escritores y políticos que se refirieron al estatus del periodista en el nuevo siglo, como Eduardo Gómez Baquero (*Andrenio*) o Miguel de Unamuno. María Dolores Sáiz y María Cruz Seoane

---

<sup>24</sup> Rueda Lafond, J. C., Galán Fajardo, E. y Rubio Moraga, A. L. (2014). *Historia de los medios de comunicación*. Madrid: Alianza Editorial.

recogen algunos de estos testimonios en el tercer volumen de su *Historia del periodismo en España*, como el siguiente extraído de un artículo de Dionisio Pérez en *Blanco y Negro*:

Los caballeros andantes de 1812 y 1834, los misioneros y los predicadores de 1860 a 1880, nos vemos trocados en jornaleros que ponemos precio a nuestro trabajo sin otra esperanza de encumbramiento [...] los jornaleros de la pluma nos disponemos en Madrid a emprender la lucha de clases.<sup>25</sup>

Carlos Barrera ha coordinado una obra en la que varios investigadores abordan la evolución del periodista desde los orígenes de las gacetas hasta la transición: *Del gacetero al profesional del periodismo. Evolución histórica de los actores humanos del cuarto poder*<sup>26</sup>. Nos interesan aquí especialmente los trabajos referidos al periodista durante la Restauración: “Nacimiento de la conciencia profesional en los periodistas españoles (1883-1936)”, de María Luisa Humanes<sup>27</sup> y “El periodismo visto por los periodistas durante la Restauración”, de Josep M. Figueres<sup>28</sup>.

María Luis Humanes señala que a pesar de la profesionalización progresiva que se produce en el último cuarto del siglo XIX, la influencia del periodismo político era aún muy fuerte y condicionaba el rol del periodista. Aún entonces perduraba la idea de que el fin de la prensa era actuar sobre la opinión pública como instrumento de algún poder externo, lo que suponía una diferencia fundamental entre el periodismo español y el norteamericano, apunta Humanes (1999: 53). No se trata de que en Estados Unidos la prensa careciera de ideología o no entablara campañas propagandísticas, sino de que no lo hacía como órgano de un partido o de un notable (*ibídem*).

Por otro lado, Josep Figueres atiende a la imagen que los propios periodistas ofrecían de sí mismos en la prensa durante la Restauración. Nuestro trabajo se aproxima bastante a la propuesta de Figueres, aunque la del profesor de la Universidad Autónoma de Barcelona se centra exclusivamente en la prensa catalana. Cuestiones como la censura, la competencia, el periodista *de pueblo* o la falta de profesionalidad abundan entre las alusiones de los periodistas a su propia condición. Se percibe, en cualquier caso, una falta de reflexión equilibrada y útil sobre el periodismo:

<sup>25</sup> “La prensa política,” en *Blanco y Negro*, 14-5-1904; cit. en Saiz, M. D. y Seoane, M. C. (1998). *Historia del periodismo en España. 3. El siglo XX*. Madrid: Alianza, p. 47.

<sup>26</sup> Barrera, C. (Coord.). (1999). *Del gacetero al profesional del periodismo. Evolución histórica de los actores humanos del cuarto poder*. Madrid: Fragua.

<sup>27</sup> Humanes, M. L. (1999). “Nacimiento de la conciencia profesional en los periodistas españoles (1883-1936), en *op. cit.*, pp. 41-54.

<sup>28</sup> Figueres, J. M. (1999). “El periodismo visto por los periodistas durante la Restauración (1879-1881)”, en *op. cit.* pp. 55-60.

En los textos vistos se contempla la falta de análisis sobre la profesión, se analiza la misión, el deber, la obligación, la responsabilidad. Ni se cuestionan los medios ni los métodos. La priorización de cuestiones generales como la libertad de expresión es fundamental. En este marco el periodista es para unos un héroe y para otros un villano: más o menos, como en la actualidad. (1999: 60).

Centrados ya en provincias distintas a Madrid, son también interesantes los estudios de María José Ruiz Acosta, “Prensa y profesión informativa: la visión de los periodistas sevillanos de principios del siglo XX”<sup>29</sup> y “Una profesión de riesgo: el periodista y su entorno durante la Restauración (Palencia, 1875-1923)”<sup>30</sup>, de José-Vidal Peláez López.

Ruiz Acosta demuestra que en la prensa sevillana de principios del siglo XX se analizaron numerosas cuestiones relativas a los periodistas (como la necesidad de que tuvieran una mejor formación o la existencia de manuales específicos para el ejercicio), lo que supone una muestra de la progresiva toma de conciencia de los informadores acerca de su función social y de los derechos y deberes de su actuación profesional (1999: 76). A través del estudio de los periodistas palentinos, José-Vidal Peláez López concluye, por su parte, que las tareas del periodismo estuvieron fuertemente condicionadas por el entorno social en el que se desarrollaron; así, los poderes locales ejercían una labor intimidatoria sobre los informadores que potenciaba la adopción de una cierta autocensura por parte del periodista.

Contamos además con aportaciones que estudian una determinada cabecera y a sus periodistas. La profesora de la Universidad de Kansas Margot Versteeg ha publicado una investigación en torno a los periodistas de la popular publicación *Madrid Cómic* (1880-1923)<sup>31</sup>, revista cuyos periodistas nosotros también estudiamos aquí, al menos algunos de ellos, como Luis Taboada. Versteeg repasa la obra literaria y periodística de los escritores más estrechamente vinculados a la revista, como Sinesio Delgado, el citado Taboada o Jacinto Octavio Picón, entre otros.

De forma más general, el perfil profesional del periodista y su evolución ha sido estudiado por Enrique Aguinaga en una obra de referencia, *Periodismo profesión. Estudio para una definición*

---

<sup>29</sup> Ruiz Acosta, M. J. (1999). “Prensa y profesión informativa: la visión de los periodistas sevillanos de principios del siglo XX”, en *op. cit.*, pp. 69-76.

<sup>30</sup> Pelaz López, J. V. (1999). “Una profesión de riesgo: el periodista y su entorno durante la Restauración (Palencia, 1875-1923)”, en *op. cit.*, pp. 77-84.

<sup>31</sup> Versteeg, M. (2011). *Jornaleros de la pluma. La (re)definición del papel del escritor-periodista en la revista Madrid Cómic*, Madrid: Iberoamericana.

*objetiva del ejercicio profesional*<sup>32</sup>. Aguinaga efectúa un repaso interesante por las metáforas que se han asociado a la actividad periodística hasta el establecimiento de unos estudios oficiales de Periodismo:

Han sido necesarios muchos años para cambiar todos los adjetivos retóricos de la actividad periodística por la severa sustantividad profesional. Al “periodismo como sacerdocio”, a las tremendas metáforas de la sangre y la tinta, al periodista que tenía bastante con “una lanza, una adarga y un corazón valiente” al Periodismo como la profesión más dura y más hermosa” o como “un don de Dios” y a otros tantos ditirambos con que se retribuía la mendicidad social del periodista, se ha acabado imponiendo la necesidad de que el Periodismo sea, sencillamente, básicamente, una profesión, una profesión como las demás, con todas sus consecuencias; [...] (1980: 36-37).

En la misma línea de reflexión sobre la profesionalidad del periodista se inscriben las contribuciones de Javier Davara, *Los profesionales de la Comunicación*<sup>33</sup> o las del hispanista Jean Michele Desvois, quien se acerca al perfil periodístico del periodista en el primer cuarto del siglo XX en “El estatus del periodista en España de 1898 a 1936”<sup>34</sup>. Desde una perspectiva cercana a la ética y a la deontología profesional, destacan las contribuciones de Elena Real<sup>35</sup>.

### *El periodista y la literatura*

Son numerosas las obras que atienden a la relación entre periodismo y literatura. Prima en ellas una perspectiva que estudia la presencia de la literatura en el periodismo —el cuento en la prensa<sup>36</sup>, las colaboraciones de escritores en los periódicos, las críticas literarias, etc.— y, por el contrario, cuesta encontrar aportaciones referidas a cómo se plasma el periodismo en la literatura. Por tanto, nos limitaremos a señalar las aportaciones que consideramos más relevantes así como las que se aproximan a la representación que la literatura ofrece del periodista.

<sup>32</sup> Aguinaga, E. (1980). *Periodismo profesión. Estudio para una definición objetiva del ejercicio profesional*. Madrid: Fragua.

<sup>33</sup> Davara, J. (1991). “Los profesionales de la comunicación”, en Benito, A. *Diccionario de Ciencias y Técnicas de la Comunicación*. Madrid: San Pablo.

<sup>34</sup> “El estatus de periodista en España, de 1898 a 1936: nacimiento y consolidación de una profesión”, *Comunicación y Estudios Universitarios*, 6, Valencia, CEU San Pablo, 1997, pp.33-46.

<sup>35</sup> Entre ellas, Real, E. (2005). “Periodismo: ¿Oficio o profesión?”, en el libro colectivo *Reflexiones en torno a la Libertad de Empresa Informativa (Libro homenaje al profesor Pedro Fariás García)*, Departamento de Periodismo IV (Empresa Informativa), Facultad de Ciencias de la Información, UCM, pp. 541-564; y Real, E. (2009). “La identidad del periodista en el futuro Estatuto profesional, entre la confusión y la desprofesionalización”, en *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 15, Servicio de Publicaciones UCM, pp. 95-118.

<sup>36</sup> Vide Ezama, M. A (1992). *El cuento de la prensa y otros cuentos: aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

Una obra pionera en los estudios que vinculan periodismo y literatura es la editada por Pilar Palomo con el título *Movimientos literarios y periodismo en España*<sup>37</sup>. En la misma línea se inscriben *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*<sup>38</sup> de Albert Chillón, o su más reciente *La palabra facticia: periodismo, literatura y comunicación*<sup>39</sup>. Chillón propone la fundación de una nueva disciplina encaminada al estudio de las relaciones entre periodismo y literatura que denomina *comparatismo periodístico literario*. El autor define el *comparatismo periodístico-literario* (CPL) de la siguiente manera:

Tal como lo concibo, el comparatismo periodístico-literario es un método de conocimiento que se define por dos rasgos esenciales: en primer lugar, la investigación sistemática de un objeto de conocimiento formado por las relaciones diacrónicas y sincrónicas entre la cultura literaria y la cultura periodística; después, el estudio de tal objeto de conocimiento desde una perspectiva netamente interdisciplinaria, que conjuga *ad hoc* las aportaciones teóricas y metodológicas de los estudios periodísticos y comunicológicos, de un lado, y de los estudios literarios y lingüísticos, de otro. (1999: 400)

Leonardo Romero Tobar estudia el periodismo y el periodista en el contexto del Romanticismo en su *Panorama crítico del romanticismo español*<sup>40</sup>, obra fundamental en el estudio del movimiento decimonónico y en la que estudia en profundidad las publicaciones literarias románticas y la creación artística. Romero Tobar reivindica la incorporación del estudio de la prensa periódica al programa de trabajo de los historiadores de la literatura. Mercedes López Suárez abre la perspectiva y ofrece un recorrido general por las conexiones entre la literatura y los medios de comunicación en el que se detiene en cuestiones como el proceso seguido por el periódico hasta convertirse en el primer canal de comunicación de masas o la entrada de la literatura en la prensa a través del fenómeno de la novela folletín<sup>41</sup>.

Las obras que abordan la vertiente periodística de determinados autores se acercan a la figura del periodista desde el estudio de la obra y la trayectoria de nombres propios. Así, entre la abundancia de trabajos sobre Mariano José de Larra destacamos su tratamiento como tema literario a cargo de

---

<sup>37</sup> Palomo, P. (1997). *Movimientos literarios y periodismo en España*. Madrid: Síntesis.

<sup>38</sup> Chillón, A. (1999). *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona.

<sup>39</sup> Chillón, A. (2014). *La palabra facticia: periodismo, literatura y comunicación*. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona.

<sup>40</sup> Romero Tobar, L. (1994). *Panorama crítico del romanticismo español*. Madrid: Castalia.

<sup>41</sup> López Suárez, M. (2008). *Literatura y medios de comunicación*. Madrid: Ediciones del Laberinto.

Leonardo Romero<sup>42</sup>, Ángeles Ezama y Dolores Thion han indagado en la labor periodística de salón de Emilia Pardo Bazán en varios trabajos <sup>43</sup>, Yvan Lissorgues ha estudiado en profundidad la figura de Clarín y ha atendido a sus trabajos en prensa<sup>44</sup>, la faceta periodística de José María de Pereda ha sido estudiada por Salvador García Castañeda<sup>45</sup>, etc.

Asimismo, han sido de utilidad en nuestra investigación las obras que abordan la trayectoria periodístico-literaria de los autores cuyas novelas hemos analizado detenidamente en la tercera parte del presente trabajo.

Sobre la obra de José María de Pereda existen multitud de estudios y trabajos. Nil Santiáñez-Tío se ha ocupado de la dimensión intertextual de la novela *Pedro Sánchez*<sup>46</sup>, obra de las que nos dedicamos en la tercera parte del trabajo. José Manuel González Herrán ha preparado la edición de esta misma obra para Espasa Calpe<sup>47</sup> y ha publicado otros trabajos sobre la obra conjunta del escritor cántabro<sup>48</sup>.

Pura Fernández ha estudiado la obra literaria y periodística de Eduardo López Bago, autor de *El periodista* (1884), en *Eduardo López Bago y el naturalismo radical. La novela y el mercado literario en el siglo XIX*<sup>49</sup>. Yvan Lissorgues propone un estudio conjunto de las figuras de López Bago y Sawa

---

<sup>42</sup> Romero Tobar, L. (2013). "Mariano José de Larra", en Romero Tobar, L. (Coord). *Temas literarios hispánicos I*. Zaragoza: Prensas Universitarias, pp. 143-151.

<sup>43</sup> Vide Thion, D. (2013). *Emilia Pardo Bazán: la forja de una periodista*, en Servén Díaz, M. C. y Rota I. (Coords.). *Escritoras españolas en los medios de prensa, 1868-1936*, Madrid: Renacimiento, pp. 349-372; Ezama, M. A. (2007). "Emilia Pardo Bazán revistera de salones: Datos para una historia de la crónica de sociedad", en *Espéculo*, 37, disponible en <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero37/epbazan.html>. [Última consulta: 9-10-2015].

<sup>44</sup> Lissorgues, Y. (2005). "Leopoldo Alas, Clarín, periodista", en *Leopoldo Alas, Obras completas.VII. Artículos (1882-1890)*. Yvan Lissorgues y Jean-François Botrel (ed.). Oviedo: Ediciones Nobel, pp. 7-49. Una de los más recientes estudios sobre el periodismo de Clarín en Ezama, M. A (2015). "Literatura periodística y dispersión: algunas colaboraciones olvidadas de Clarín en la prensa de provincias", en *Revista de Literatura*, vol. 77, nº 153, pp. 211-247.

<sup>45</sup> García Castañeda, S. (2005). *Del periodismo al costumbrismo. La obra juvenil de Pereda*. Alicante: Universidad de Alicante.

<sup>46</sup> Santiáñez-Tío, Nil (1995). "La dimensión intertextual de Pedro Sánchez", en *Romanische Forschungen*, vol. 7, nº 3, pp. 343-367.

<sup>47</sup> Pereda, José María (1990a). *Pedro Sánchez*. Edición de José Manuel González Herrán. Madrid: Espasa Calpe.

<sup>48</sup> González Herrán, José Manuel (1983). *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo*. Santander: Delegación de Cultura.

<sup>49</sup> Fernández, P. (1995). *Eduardo López Bago y el naturalismo radical. La novela y el mercado literario en el siglo XIX*. Ámsterdam: Rodopi.



como exponentes del naturalismo radical en “El ‘naturalismo radical’: Eduardo López Bago (y Alejandro Sawa)”<sup>50</sup>.

Sobre Alejandro Sawa, contamos con la referencia fundamental de Allen Philips, quien en *Alejandro Sawa. Mito y realidad*<sup>51</sup> propone un completo acercamiento al escritor que incluye su faceta como periodista. Pura Fernández ha publicado el trabajo *La condición social del artista: la paradoja de Alejandro Sawa*<sup>52</sup> y *Nuevas iluminaciones en las sombras biográficas de Alejandro Sawa-Max Estrella (1892-1896)*<sup>53</sup>, así como el epistolario con su mujer, Jeanne Poirier<sup>54</sup>.

También versan sobre la enigmática figura de Alejandro Sawa la monografía de Amelina Correa, *Alejandro Sawa, luces de bohemia*<sup>55</sup>, o el trabajo de Francisco Gutiérrez Carbajo “Alejandro Sawa: frustración literaria y anticlericalismo”<sup>56</sup>. Por otro lado, Iris María Zavala ha editado *Iluminaciones en la sombra*<sup>57</sup>, obra miscelánea en la que Sawa plasmó su atormentada intimidad. Ángela Ena Bordonada revisa esta obra personalísima de Sawa en “Revisitando *Iluminaciones en la sombra* de Alejandro Sawa”<sup>58</sup>. La representación de la mujer en las novelas de Alejandro Sawa ha sido abordada por Consuelo Pueblo Isla<sup>59</sup>.

Sawa fue una de las figuras más estrechamente ligadas a la bohemia madrileña de finales del siglo XIX. Las fértiles vinculaciones entre el periodismo y la bohemia vertebran la tesis defendida

---

<sup>50</sup> Lissorgues, Y. (1998). “El ‘naturalismo radical’ : Eduardo López Bago (y Alejandro Sawa)”, en Yvan Lissorgues (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, pp. 237-253.

<sup>51</sup> Phillips, A. (1976). *Alejandro Sawa. Mito y realidad*. Madrid: Turner.

<sup>52</sup> Fernández, P. (2003a). “La condición social del artista: la paradoja de Alejandro Sawa”, en *En el país del arte: 3º encuentro internacional: la novela del artista*: celebrado en la Academia de España de Roma, 3-6 de julio de 2002; dirigido por Felipe V. Garín y Facundo Tomás; edición de Facundo Tomás.

<sup>53</sup> Fernández, P. (2003b). *Nuevas iluminaciones en las sombras biográficas de Alejandro Sawa-Max Estrella (1892-1896)*, en *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas*, vol. 4, Universidad de La Plata (Argentina), 2003. Disponible en <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/OLLv04n04a05/pdf> [Última consulta: 10-10-2015].

<sup>54</sup> Fernández, P. (1998). “El epistolario inédito de Alejandro Sawa a su esposa Jeanne Poirier (1892-1898)”, en *Revista de Literatura*, tomo 60, nº 120, pp. 243-262 y 559-588.

<sup>55</sup> Correa, A. (2008). *Alejandro Sawa, luces de bohemia*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

<sup>56</sup> Con Alonso Zamora Vicente, en *Actas del Congreso Internacional La Lengua, la Academia, lo Popular, los Clásicos, los Contemporáneos*, coord. por José Carlos Rovira Soler, Vol. 2, 2003, págs. 737-752.

<sup>57</sup> Zavala, I. M. (Ed.). (1986). Sawa, A. *Iluminaciones en la sombra*. Madrid: Alhambra.

<sup>58</sup> Ena, A. (2013). “Revisitando *Iluminaciones en la sombra* de Alejandro Sawa”, en *Journal of Hispanic Modernism*, 3-4. pp. 39-58.

<sup>59</sup> Pueblo Isla, C. (2006). *La representación de la mujer en la narrativa de Alejandro Sawa*. Madrid: Libertarias-Prodhufi.

recientemente por Miguel Ángel del Arco, “Periodismo y bohemia. Hacia 1900”<sup>60</sup>, obra en la que exalta la faceta periodística del bohemio Alejandro Sawa: “Colaboró en la mayoría de las publicaciones de su época y junto a su producción literaria, que no pasó a los anales de los libros de texto ni de la fama, dejó una ingente producción periodística que sí aportó a la historia del periodismo” (2013: 309).

Algunas autobiografías de periodistas han sido asimismo objeto de estudio por parte de los teóricos del género. Es el caso de la obra *Impresiones y recuerdos*, de Julio Nombela, a la que se ha dedicado la investigadora María de los Ángeles Ayala<sup>61</sup>, o de la autobiografía de Mesonero Romanos, estudiada por Fernando Durán<sup>62</sup>, quien además en su *Catálogo comentado de la autobiografía española (siglos XVIII y XIX)*<sup>63</sup> recoge un buen número de obras de periodistas.

No podemos olvidar las biografías realizadas por investigadores y estudiosos del periodismo, que son portadoras también de sugerentes informaciones sobre el periodista. Entre las más recientes biografías de periodistas se encuentra la de Miguel Moya, inspirador y primer presidente de la Asociación de la Prensa de Madrid, que Margarita Márquez ha publicado en 2015<sup>64</sup>.

Por último, queremos señalar el portal creado recientemente por Dolores Thion: *Raros y olvidados*, en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes<sup>65</sup>. El proyecto, que apenas acaba de dar sus primeros pasos, pretende reunir las obras, los estudios y los materiales gráficos disponibles de ingenios, escritores y libros considerados *raros*. “El portal *Autores raros y olvidados* —afirma Thion— nace como un proyecto abierto y continuo porque ingenios, escritores y libros raros siempre los ha habido desde tiempos remotos; los dos primeros por ser excepcionales, brillantes, pero también menores, desconocidos, o marginales; los segundos por ser escasos o de contenido oscuro”. En una primera etapa, la atención se ha puesto en el periodo final del siglo XIX, por lo que nuestro trabajo conecta con la propuesta del portal:

<sup>60</sup> Arco, M. A. (2013). *Periodismo y bohemia*. Tesis inédita de la Universidad Carlos III, defendida en mayo de 2013 y dirigida por María Jesús Casals y Juan Carlos Sanchez Illán.

<sup>61</sup> Ayala, M. A (2000). “Impresiones y recuerdos de Julio Nombela”, en *Anales de Literatura Española*. Universidad de Alicante, 14, pp. 11-28.

<sup>62</sup> Durán, F. (2000). “Las Memorias de un setentón de Mesonero Romanos en el marco de la autobiografía decimonónica española”, en *op. cit.* pp. 41-84; Rubio Cremades, E. (2000a). “Visión y análisis de la prensa en Memorias de un setentón de Ramón Mesonero Romanos”, en *op. cit.* pp. 201-212.

<sup>63</sup> Durán, F. (1997). *Catálogo comentado de la autobiografía española (siglos XVIII y XIX)*. Madrid: Ollero y Ramos.

<sup>64</sup> Márquez Padorno, M. (2015). *Miguel Moya Ojanguren. Talento, voluntad y reforma en la prensa española*. Madrid: APM.

<sup>65</sup> Puede consultarse en la siguiente dirección: [http://www.cervantesvirtual.com/portales/raros\\_y\\_olvidados/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/raros_y_olvidados/)

Dada la importancia que el concepto de raro adquiere desde finales del siglo XIX, en una primera etapa, este portal se centrará de modo especial en aquellos escritores que quedaron eclipsados por múltiples circunstancias en el Fin de Siglo, y en particular, en aquellos que quisieron hacer públicas sus voces y conocidos sus textos: la Gente Nueva y el Grupo Germinal. Tras esta primera etapa, el portal se enriquecerá con otros autores que contribuyeron a que aquel período fuese no una Edad de Plata, sino una Segunda Edad de Oro para la literatura española. (Thion, en [http://www.cervantesvirtual.com/portales/raros\\_y\\_olvidados/presentacion/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/raros_y_olvidados/presentacion/)).

Muchos de los periodistas y escritores que citamos en el presente trabajo encajan perfectamente en la categoría de “Raros y olvidados” propuesta por Dolores Thion y por Cecilio Alonso<sup>66</sup>. Algunos de los nombres que ya forman parte del incipiente catálogo de autores de *Raros y olvidados* aparecerán a lo largo de las siguientes páginas por sus conexiones con las representaciones del periodista, como Eduardo Benot o Eduardo Zamaños.

### *El periodista y la retórica*

María Jesús Casals y Luisa Santamaría se han ocupado del periodismo desde un enfoque retórico que asume que el periodista pretende persuadir a su lector a través de las mismas herramientas que ya enunciaron los principales nombres de la retórica<sup>67</sup>. En una obra posterior, Casals ha abordado la narrativa periodística como construcción de la realidad<sup>68</sup>. En consecuencia, la definición que la investigadora ofrece del periodista parte de dicho proceso de construcción:

Periodismo entonces sería la actividad profesional que relata, explica y juzga ciertas realidades que afectan a un amplio conjunto social atendiendo a criterios de interés general y de interés público. [...] El periodista es un narrador de realidades y su trabajo no es fácil sino todo lo contrario: un reto permanente. La dificultad estriba precisamente en que ha de trabajar con algo tan discutido y discutible como es la realidad. (2005: 248).

---

<sup>66</sup> Alonso, C. (2008). “Sobre la categoría canónica de ‘Raros y olvidados’”, en *Anales de Literatura Española*, nº. 20 (Ejemplar dedicado a “Escritores olvidados, raros y marginados”), Alicante: Universidad, Departamento de Literatura Española, pp. 11-38.

<sup>67</sup> Santamaría, L. y Casals, M. J. (2000). *La opinión periodística. Argumentos y géneros para la persuasión*. Madrid: Fragua.

<sup>68</sup> Casals, M. J. (2005). *Periodismo y sentido de la realidad. Teoría y análisis de la narrativa periodística*. Madrid: Fragua.

La relación entre periodismo y retórica domina, aunque desde un enfoque histórico, en la monografía *Oratoria y periodismo en la España del Siglo XIX*<sup>69</sup>, de María Cruz Seoane, obra que recoge los puntos de conexión entre la historia del periodismo y la trayectoria de destacados oradores políticos de mediados del XIX, como Nicolás Salmerón, Emilio Castelar, Antonio de los Ríos Rosas o el polifacético José Echegaray, entre otros.

### *El periodista en el cine y en la televisión*

El periodista es un personaje recurrente en el cine y en las producciones de televisión actuales. Por ello, contamos con un buen número de trabajos que se preguntan por la imagen o la representación que se ofrece del periodista desde la pantalla.

Uno de los primeros trabajos que se inscribe en esta tendencia de análisis es *Imagen ideal e imagen efectiva del periodista español*, tesis realizada por José Antonio Picos Freire<sup>70</sup> en la que se combina el análisis de una selección de películas con entrevistas y estudios sociológicos. El autor concluye que el periodista cuenta, tanto en la realidad como en la ficción, con una imagen múltiple y conflictiva: “aunque desea ofrecer a las opinión pública una imagen ideal a través de las apologías profesionales, rompe esa imagen cuando se enzarza en guerras editoriales y obtiene un resultado distinto, un fracaso y un conflicto” (1993: 589).

Entre las contribuciones más recientes podemos citar el artículo de Beatriz María Gómez, *La imagen del periodista y el sensacionalismo en la ficción televisiva. El caso de las comedias animadas de “prime time”*<sup>71</sup> o la aportación de Paula Requejo *El profesional de los medios en el cine de los últimos años*<sup>72</sup>. *El periodista en imágenes de cine*, obra conjunta coordinada por Beatriz Peña Acuña<sup>73</sup>, y *El periodista observado. Cine sobre informadores*, de Javier Sierra Sánchez<sup>74</sup>, pertenecen también en esta misma línea de investigación.

<sup>69</sup> Seoane, M. C. (1977). *Oratoria y periodismo en la España del siglo XIX*. Madrid: Castalia.

<sup>70</sup> Tesis defendida en la Facultad de Ciencias de la Información en 1993 y dirigida por el profesor Felicísimo Valbuena.

<sup>71</sup> Gómez Morales, B. M. (2014). “La imagen del periodista y el sensacionalismo en la ficción televisiva. El caso de las comedias animadas de ‘prime time’”, en *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, vol. 20, nº 2 (julio-diciembre), pp. 719-734.

<sup>72</sup> Requejo, P. (2013). “El profesional de los medios en el cine de los últimos años”, en *Vivat Academia*, nº 122, pp. 54-79.

<sup>73</sup> Peña Acuña, B. (2013). *El periodista en imágenes de cine*. Madrid: Visión Libros.

<sup>74</sup> Sierra Sánchez, J. (2014). *El periodista observado. Cine sobre informadores*. Madrid: Vision Net.

*Estudios sobre el periodista en el ámbito francés*

Los investigadores franceses se han dedicado con profusión a las relaciones entre el periodismo y la literatura. La rica tradición periodística y literaria francesa permite el establecimiento de estudios que, desde un enfoque cultural, analizan la presencia de la prensa —con sus actores— y de la literatura en el complejo entramado cultural de la Francia decimonónica.

Un nombre fundamental en los estudios culturales franceses es el de Roger Chartier, quien en artículos como *Le monde comme représentation*<sup>75</sup> establece las bases de esta corriente de investigación en la que los fenómenos se estudian desde sus implicaciones y sus relaciones con la cultura<sup>76</sup>. Propone pasar de la “historia social de la cultura” a la “historia cultural de la sociedad”. Las siguientes palabras de Chartier recogen los retos y los interrogantes a los que se enfrenta una historia cultural:

La cuestión esencial que esta historia nos plantea es la de las relaciones existentes entre las modalidades de apropiación de los textos y los procedimientos de interpretación que sufren. ¿Cómo los textos, convertidos en objetos impresos, son utilizados (manejados), descifrados, apropiados por aquellos que los leen (o los escuchan a otros que los leen)? ¿Cómo, gracias a la mediación de esa lectura (o de esta escucha), construyen los individuos una representación de ellos mismos, una comprensión de lo social, una interpretación de su relación con el mundo natural y con lo sagrado? (1992: I)

Esta es la perspectiva desde la que se aborda el estudio del periodismo y la literatura del siglo XIX en el proyecto *Medias19*<sup>77</sup>, integrado por una serie de investigadores de universidades francesas y canadienses interesados por la presencia del periodismo del siglo XIX en la cultura. En la página web del grupo de investigación se pueden encontrar ediciones anotadas<sup>78</sup>, corpus de artículos, textos de la época, ficciones y ensayos sobre periodismo. Preparan, además, un diccionario de periodistas francófonos del siglo XIX, una idea que sería interesante desarrollar también en nuestro entorno.

---

<sup>75</sup> Chartier, R. (1989). “Le monde comme représentation”, en *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 44, nº 6, pp. 1505-1520.

<sup>76</sup> Sobre historia cultural, *vide*: Burke, P. (2000). *Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza; Burke, P. (2006). *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós; Hernández Sandoica, E. (2001). La historia cultural en España: tendencias y contextos de la última década. *Cercles: revista d'història cultural* (4), 57-91.

<sup>77</sup> Puede consultarse en <http://www.medias19.org>. [Última consulta: 9-10-2015]

<sup>78</sup> Entre las últimas obras se encuentran *Souvenirs de journalisme*, de Maurice Talmeyr, en edición de Nicolas Gaille o *Le Reporter*, de Florian Pharaon (edición de Véronique Juneau).

El profesor de la Universidad de Laval (Canadá) Guillaume Pinson es uno de los impulsores del citado proyecto. En una de sus últimas publicaciones, *L'Imaginaire médiatique. Histoire et fiction du journal au XIX<sup>e</sup> siècle*<sup>79</sup>, ha trabajado con un concepto que nos resulta particularmente sugerente, *imaginario mediático*: “C'est donc la réalité permanente et insistante de ce discours de second degré, portant sur le journal comme ensemble de pratiques, sur le journal comme discours et sur le journal comme support, que je propose de nommer *l'imaginaire médiatique*” (2012: 13). Estudia el periódico diario en la sociedad como discurso, como soporte y como práctica.

Pinson segmenta su estudio en tres grandes bloques; división que ha inspirado a su vez la estructura de nuestro trabajo: *Journal et temps présent* (“Periódico y tiempo presente”), *Journal dans le temps* (“El periódico en el tiempo”) y *Le journal hors temps* (“El periódico fuera del tiempo”). Cada uno de los cinco capítulos en los que divide su trabajo se enmarca en uno de esos tres grandes bloques temáticos. En el primer bloque incluye los capítulos *L'impossible panorama* (“El panorama imposible”), en el que estudia la imagen del periodismo y de los periodistas a través de la literatura panorámica<sup>80</sup>, y *Temps présent* (“Tiempo presente”), que se centra en los ensayos y reflexiones que aparecieron en el XIX sobre la prensa. En el segundo bloque, dedicado al periódico *a lo largo del tiempo*, incluye los estudios de corte historiográfico, así como las memorias y los recuerdos de periodistas. Desarrolla esta parte en el capítulo *Le journal et le temps* (“El periódico y el tiempo”). Por último, a la tercera sección, que estudia el periódico *fuera del tiempo*, pertenecen los capítulos *Le journalisme est un roman* (“El periodismo es una novela”), en el que atiende al personaje novelesco del periodista en el XIX<sup>81</sup>, y *Le journaliste est un héros* (“El periodista es un héroe”), capítulo en el que estudia la figura del reportero ficticio (surgida ya a finales de siglo), especialmente en la obra de Julio Verne.

El investigador canadiense deja fuera de su estudio, de momento al menos, las fuentes propiamente periodísticas, es decir, al periódico como fuente de un metadiscurso: “On comprendra que je ne puisse faire autrement que de laisser de côté cet immense continent pour l'instant, et donner pour la

<sup>79</sup> Pinson, G. (2012). *L'Imaginaire médiatique. Histoire et fiction du journal au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Garnier.

<sup>80</sup> Walter Benjamin acuña este concepto, *literatura panorámica*, para referirse a la contemplación de la realidad como un panorama (“Quand l'écrivain s'était rendu au marché, il regardait autour de lui comme dans un panorama. Un genre littéraire particulier a conservé ses premières tentatives pour s'orienter. C'est une littérature panoramique”, en Benjamin, W. (1979). *Charles Baudelaire: un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris: Payot, p. 55). Este concepto es cercano al de *costumbrismo* de la tradición hispánica.

Por otro lado, la figura del periodista desde la literatura panorámica había sido estudiada de manera más sintética por José Luis Díaz en “L'esprit sous presse. Le journaliste selon la littérature panoramique”, en Thèrenty, M. E. y Vaillant, A. (2004). *Presse et plumes*. Paris: Nouveau Monde, pp. 31-50.

<sup>81</sup> Ingrid Barrière había propuesto en su tesis un estudio sobre el personaje del periodista en la novela del siglo XIX en su tesis, *Le personnage du journaliste dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle* (dirigida por Madame Chantal Gnassounou y defendida en la Facultad de Letras, Artes y Ciencias Humanas de Niza en octubre de 1999).

suite de cette recherche un rendez-vous au lecteur dans un avenir plus ou moins rapproché” (2012: 19).

Algunas de las conclusiones más sugerentes de su estudio sobre la imagen de la prensa en el XIX es la superficialidad que domina en las representaciones costumbristas del periodismo y la existencia de una serie de motivos clave en torno al personaje novelesco del periodista: el acceso al periodismo, la sociabilización, el escándalo, el desarraigo, etc. Motivos que, por otro lado, señala Pinson, coinciden con los evocados por los periodistas en sus autobiografías.

Marie-Ève Thérénty, cofundadora de *Medías19*, ha dedicado también esfuerzos a la investigación en torno a la prensa del XIX en relación con la literatura y la cultura decimonónicas. En su obra *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*<sup>82</sup> estudia la condición de escritor-periodista (“Le roman du romancier-journaliste. Images, scénarios et mythes”) e indaga en su representación, en los espacios de encuentro y desencuentro con el lector y en la ficcionalización de su figura.

El volumen colectivo *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX<sup>e</sup> siècle*<sup>83</sup> recoge investigaciones de diferentes autores desde el paradigma de la historia cultural de la prensa y algunas se acercan especialmente al periodista. Es el caso de “Organisation des rédactions”, de Pierre Van den Dungen<sup>84</sup>, “Le sujet”, de Alain Vaillant<sup>85</sup> o “Travail et sociabilité”, de Guillaume Pinson<sup>86</sup>. Obras monográficas que también se acercan al periodista son *L'écrivain-journaliste au XIX<sup>e</sup>me siècle: un mutant des Lettres*, de Marie-Françoise Melmoux-Moutaubin<sup>87</sup> y *Le journalisme ou le professionnalisme du flou*, de Denis Ruellan<sup>88</sup>, entre otras.

---

<sup>82</sup> Thérénty, M. E. (2003). *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*. París: Honoré Champion.

<sup>83</sup> Kalifa, D., Philippe, R.; Thérénty, M. E., y Vaillant, A. (Eds.). (2011). *La civilisation du journal*. Paris: Nouveau Monde.

<sup>84</sup> Van den Dungen, P. (2011). “Organisation des rédactions”, en *op. cit.*, pp. 615-652.

<sup>85</sup> Vaillant, A. (2011). “Le sujet”, en *op. cit.*, pp. 1543-1552.

<sup>86</sup> Pinson, G. (2011). “Travail et sociabilité”, en *op. cit.*, pp. 653-666.

<sup>87</sup> Melmoux-Moutaubin, M.-F. (2003). *L'écrivain-journaliste au XIX<sup>e</sup>me siècle: un mutant des Lettres*. Saint-Étienne: Éditions des Cahiers intempestifs.

<sup>88</sup> Ruellan, D. (2007). *Le journalisme ou le professionnalisme du flou*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.

*El periodista en los ámbitos anglosajón y germánico*

En Estados Unidos, merece la pena reseñar el ambicioso proyecto liderado por el periodista y profesor de la Universidad de Annenberg (California), Joe Saltzman: *Image of the journalist in the popular culture*<sup>89</sup>. Consiste en una extensa base documental con un elevado número de referencias (aproximadamente 86000), tanto literarias como cinematográficas —aunque sobre todo de estas últimas— en las que aparecen personajes vinculados al mundo de la comunicación, generalmente periodistas, pero también publicistas o empresarios de los medios. La mayoría de referencias pertenece al ámbito americano, aunque trata de cubrir también el resto de países<sup>90</sup>.

A través de esta base de datos, hemos localizado la obra de Howard Good. Good ha ejercido como profesor de Periodismo durante veinte años en SUNY New Paltz (Nueva York) y durante su carrera se ha interesado por la visión que desde la cultura popular se ofrece del periodismo y del periodista<sup>91</sup>. Nos interesa especialmente su trabajo titulado “The Journalist in Fiction, 1890-1930”<sup>92</sup>, en el que examina los motivos básicos presentes en un total de setenta y cinco novelas publicadas en los Estados Unidos pertenecientes a lo que llama la *ficción periodística* (“newspaper fiction”). El profesor apunta que la ficción ofrece a los autores la libertad y la forma necesarias para expresar las preocupaciones del periodista (1986: 353). Good propone tres motivos temáticos fundamentales en las novelas de periodistas: la oposición entre la educación y la experiencia, la huida del periodista en busca de un destino mejor que el de la redacción y el tránsito o la oposición entre el periodista activista (“crusader”) y el periodista cínico.

Si bien no hemos profundizado en el estado de la cuestión en el ámbito germánico, queremos señalar el trabajo del profesor de la Universidad de Bielefeld Jorg Requate *Journalismus als Beruf*<sup>93</sup>, en el que realiza un seguimiento de corte histórico sobre la implantación del periodismo como profesión en Alemania, con una perspectiva comparada.

---

<sup>89</sup> Puede consultarse en <http://ijpc.uscannenberg.org>.

<sup>90</sup> En el caso de España prácticamente todas las referencias son de materiales audiovisuales y del siglo XX. Como excepción, incluyen dos novelas de finales del XIX en las que aparecen periodistas, ambas de José Rizal: la popular *Noli me tangere* y *El filibusterismo*, de 1887 y 1891 respectivamente.

<sup>91</sup> Entre sus trabajos, podemos destacar los siguientes: *The Journalist as Autobiographer*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1993; *Outcasts: The Image of Journalists in Contemporary Film*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1989; “The Image of Journalism in American Poetry,” *American Journalism* IV (1987): 123-32 o “The Image of War Correspondents in Anglo-American Fiction,” *Journalism Monographs*, No. 97, June 1986.

<sup>92</sup> Good H. (1986). *Acquainted With the Night: The Image of Journalists in American Fiction, 1890-1930*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press.

<sup>93</sup> Requate, J. (1995). *Journalismus als Beruf. Die Entstehung des Journalistenberufs im 19. Jahrhundert Deutschland im internationalen Vergleich*. Tübingen: Vandenhoeck & Ruprecht.



Por otro lado, apenas hemos encontrado estudios específicos sobre una comedia del siglo XIX que nos ha interesado especialmente desde su título, *Die Journalisten* de Gustav Freytag (1853). En ella, Schmock es un periodista fracasado que pone su pluma al servicio de las causas que le son más rentables. Para el escritor y periodista austríaco Karl Krauss, Schmock supone la encarnación de un tipo dramático, el del periodista mediocre y mercenario<sup>94</sup>.

Por último, queremos hacer un par de precisiones sobre el estado de la cuestión y el alcance y limitaciones del trabajo que aquí presentamos. Hemos dejado al margen a la mujer periodista, dado que es una cuestión con multitud de posibilidades de tratamiento y que precisa un espacio mayor que el que aquí podríamos destinarle. La relación entre mujer, prensa y literatura es un tema riquísimo, cuyo estudio se ha visto revitalizado en los últimos tiempos. Bajo el magisterio de M<sup>o</sup> Pilar Palomo, la Facultad de Ciencias de la Información ha acogido algunos encuentros en los que se han propuesto diferentes miradas sobre la periodistas pioneras en España<sup>95</sup>. Contamos además con algunas obras de referencia en esta materia, como *Escritoras españolas en los medios de prensa (1868-1936)*, editada por Carmen Servén e Ivana Rota<sup>96</sup> o, en general sobre la representación de la mujer de letras, *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, coordinado por Marie Linda Ortega y Pura Fernández<sup>97</sup>.

Nuestro trabajo se orienta a la realización de un estudio de conjunto que pueda reunir un importante número de referencias en torno a la imagen que del periodista tal como es transmitida desde diferentes manifestaciones, tanto literarias como periodísticas. El objetivo es poder ofrecer algunas respuestas a la siguiente cuestión: ¿Cómo se representó al periodista en la segunda mitad del siglo XIX?

---

<sup>94</sup> En Krauss, K. (2009). *En esta gran época. De cómo la prensa liberal engendra una guerra mundial*. Estudio preliminar de Marcelo Burello. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

<sup>95</sup> Ciclo de Conferencias *Mujer y periodismo. Las pioneras*. Departamento de Filología Española III, Facultad de Ciencias de la Información. 16-19 de abril de 2013, dirigido por Pilar Palomo y Coordinado por Concepción Núñez. Además, se organizan anualmente seminarios de estudio centrados en las mujeres periodistas. En 2015 el seminario atendió a las *Mujeres periodistas entre siglos (XIX-XX)* (celebrado entre los meses de febrero a mayo).

<sup>96</sup> Rota, I. y Servén, C. (eds.). *Escritoras españolas en los medios de prensa (1868-1936)*, Madrid, Renacimiento: 2013.

<sup>97</sup> Fernández, P. y Ortega, M. L. (2008). *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*. Madrid: CSIC.

## ORGANIZACIÓN Y PREPARACIÓN DE LA TESIS: OBSERVACIONES PREVIAS

La tesis se ha organizado en tres partes claramente diferenciadas: una primera dedicada al estudio de las representaciones del periodista en textos que tratan de describir al periodista con distintos fines, como artículos costumbristas, catálogos de periodistas y de publicaciones, manuales y textos reflexivos y prescriptivos, entre otros. En la segunda, incluimos el estudio de las autobiografías de periodistas, junto a algunas precisiones sobre el género. En la tercera, nos interesamos por la creación del personaje literario del periodista en diferentes obras de teatro, cuentos y novelas. Cada una de las partes se divide, a su vez en capítulos correlativos. La estructura de este trabajo se inspira en la metodología antes apuntada de Guillaume Pinson en *L'Imaginaire médiatique. Histoire et fiction du journal au XIX<sup>e</sup> siècle* (2012).

Conviene precisar una cuestión sobre el empleo del término *periodista* que hacemos en la tesis. Hemos querido evitar la repetición constante de la palabra *periodista*, para lo que hemos recurrido ocasionalmente a sustituirla por voces cercanas como *redactor* o *trabajador de prensa*. En sentido estricto, sabemos que no son términos sinónimos, pero matizamos aquí que los tomaremos como conceptos parejos salvo que señalemos expresamente lo contrario. Hemos evitado, eso sí, el empleo general de *reportero* o *repórter* como sinónimo de *periodista*, pues la relación del reportero con el periodismo moderno de finales de siglo es estrecha y en este caso creemos que podría inducir a confusión.

En cuanto al tratamiento de los textos, queremos dejar apuntadas algunas cuestiones:

-Se han corregido los errores de puntuación de los textos manejados; por ejemplo, hemos añadido el signo inicial de interrogación y de exclamación en los casos en los que los autores lo omitían.

-Asimismo, hemos adaptado las tildes a la norma actual. Hasta principios del siglo XX<sup>98</sup>, la preposición *a* aparecía con una tilde que hemos eliminado en nuestro trabajo. También

---

<sup>98</sup> En 1880, la Academia en la *Gramática de la lengua Castellana* señalaba lo siguiente: “La preposición *á* y las conjunciones *é, ó, ú*, se acentúan ortográficamente por costumbre y no por ninguna razón prosódica.” (1880: 336). El Diccionario Usal de la Real Academia de 1914 es el primero que recoge la preposición como *a* y no como *á*. En el de Pagés y Hervás de 1902, todavía la encontramos con tilde.

hemos borrado la tilde en la conjunción disyuntiva *o*, en la forma verbal *fue* y en el auxiliar *he*, que hemos encontrado tildados en múltiples ocasiones.

-Hemos mantenido los errores ortográficos fruto de la vacilación que se dio durante mucho tiempo con los fonemas que presentan dos grafías. Por ejemplo, es habitual en nuestras fuentes leer términos como *extragero*<sup>99</sup>. Hemos añadido la indicación [*sic*] junto a las palabras que presentan este tipo de incorrecciones, para indicar que es así tal y como aparecen en el texto original.

La bibliografía empleada en idiomas distintos al castellano se ha citado en la lengua original, sin añadir la traducción para no engrosar el texto de la tesis.

Las notas al pie se han empleado, preferentemente y salvo en los casos aislados que se indican en el texto, para apuntar cuestiones vinculadas al discurso sin crear una digresión que interfiera en la lectura. Se han ordenado de forma correlativa desde el principio hasta el fin del trabajo, a pesar de tratarse de un gran número, para facilitar la consulta en todo momento.

Las citas de autores y obras se han referenciado en el texto según las normas de la American Psychology Association (APA), es decir, entre paréntesis se indica la fecha de publicación de la obra y, en el caso de las citas literales, la página en la que se encuentra el fragmento citado. En la sección de bibliografía aparece la referencia completa de cada título citado en el cuerpo del trabajo.

---

<sup>99</sup> En la *Ortografía* de 1815 la Academia permitió escribir con *s* vocablos que hasta entonces habían mantenido la *x*: “por el fácil tránsito y conmutación de la *x* a la *s* podrá ésta sustituirse a la primera cuando la siga una consonante, como en *estrangero*, *estraño*, *estremo*, ya para hacer más dulce y suave la pronunciación, ya para evitar cierta afectación con que se pronuncia en estos casos la *x*” (1815: 55-56).

Sin embargo, en el *Prontuario de la Ortografía de la lengua Castellana* de 1844 de la Academia se vuelve a ocupar de del problema ortográfico que plantean estas grafías y nos dice: “Cuando la *x* va después de una vocal terminando sílaba; como en *experto*, *extraño*, suelen algunos poner una *s* en su lugar, y aunque la Academia aprobó tal sustitución atendiendo a la mayor suavidad de esta consonante; pero ya con mejor acuerdo a creído [*sic*] que debe mantenerse el uso de la *x* en los casos dichos, por tres razones; la primera, por no apartarse sin utilidad notable de su etimología; segunda, por juzgar que sólo color de suavizar la pronunciación castellana de aquellas sílabas se desvirtúa y afemina; tercera, porque con dicha sustitución se confunden palabras de distinto significado, como los verbos *expíar* y *espíar* que significan cosa muy diversa” (1844: 17).

Sobre cuestiones ortográficas durante el XIX, véase el trabajo de Eulalia Hernández Sánchez, María Isabel López Martínez y Elisa Ramón Sales, “Inestabilidad ortográfica a medidados del siglo XIX (A propósito de tres poemas de José Selgas)”, en *Anales de la Universidad de Murcia. Letras*, 1983, pp. 143-162.

La bibliografía se ha dividido en dos secciones fundamentales: corpus primario y corpus secundario. En el corpus primario se clasifican los textos de estudio de acuerdo a su naturaleza, así, hemos incluido un apartado dedicado a las colecciones costumbristas (los artículos de costumbres que aparecieron en prensa se incluyen junto al resto de referencias hemerográficas), otro con los textos de prensa, un tercero con los catálogos, diccionarios y galerías que hemos manejado, etc. Hemos tratado de que el orden de estas categorías coincida, además, con el orden en el que abordamos dichos textos en la tesis. En el corpus secundario, sólo nos ha parecido conveniente realizar dos divisiones: obras de consulta y referencias web.

Somos conscientes de que clasificar la bibliografía en secciones presenta algunas ventajas, como una mayor claridad en relación a la naturaleza de las fuentes, pero también puede dificultar la localización de un determinado título. Por ello, hemos tratado de minimizar esta dificultad con el *Índice de nombres* que aportamos al final. Incluimos en él los nombres de los autores tratados pertenecientes al corpus primario de estudios, junto a las páginas en la que se alude a cada uno de ellos. Creemos que, de esta forma, se facilita la localización de la información sobre cada uno de los autores estudiados o aludidos.

Por último, los colofones que cierran cada uno de los capítulos se han tomado de la obra de Alejandro Ber *Panorama errante: El caso del periodista español: historias, cuentos y leyendas por Alejandro Ber* (1917).



## PARTE I: EL PERIODISTA EN SU TIEMPO





## CAPÍTULO 1. EL PERIODISTA EN LAS COLECCIONES COSTUMBRISTAS

En las siguientes páginas partimos de las siguientes cuestiones: ¿Qué información sobre el periodista se subraya en los artículos de corte costumbrista que hemos seleccionado? ¿Cómo son descritos? ¿Qué rasgos y características del periodista se destacan en cada momento, con qué intención y qué relación puede guardar ello con la evolución del periodismo en España?

No pretendemos saber cómo era el periodista del XIX, sino cómo fue representado en estas colecciones, que tienen un cierto punto caricaturesco: destacan, exageran y a veces deforman los rasgos que se consideran propios, prototípicos o asimilables al personaje.

### 1.1. Escritores y, además, periodistas

En las colecciones costumbristas manejadas el periodista se presenta como un tipo de escritor: por ello encontramos artículos dedicados al literato, a la literata, al poeta novel, al autor de comedias, etc. Todos ellos pertenecerían a la compleja familia del escritor; no obstante, conservan una identidad propia y diferenciable que se pone de relieve en la pintura de cada tipo. Sin embargo, si todos los periodistas son escritores, no todos los escritores son periodistas.

Enrique Rubio Cremades ha estudiado la representación que se hace de la figura del escritor en las colecciones costumbristas (2002: 81-92). Realiza un trabajo de conjunto sobre el *tipo*, también en su versión femenina, por lo que maneja, además de los textos dedicados al periodista, aquellos en los que se trata de caracterizar al *poeta*, al *literato*, al *zarzuelero* o a la *mujer escritora*. Cremades se refiere al escritor en sentido amplio, no sólo al literato: “Los artículos ‘El escritor público’, ‘El aprendiz



de literato', 'El poeta' y 'La Marisabidilla' configuran parte del rico material noticioso existente en la mencionada colección" (2002: 82).

El considerable conjunto de artículos dedicados a describir de modo genérico al escritor supone una buena muestra del interés que despertaba en la época esta figura.

Las colecciones costumbristas españolas publicadas a mediados del siglo XIX y último tercio de dicho siglo ofrecen un interesante y cumplido material noticioso sobre la figura del escritor. De igual forma en los artículos de costumbres publicados en la prensa periódica, el lector percibe con no menos objetividad el sumo interés que dicho tipo despertó entre el público de la época. (Rubio Cremades, 2002: 81)

Por su parte, María de los Ángeles Ayala confirma la atención que la figura del periodista recibió por parte del costumbrismo en el estudio sobre el cuento de Galdós "El artículo de fondo":

Los costumbristas, al igual que años más tarde Galdós, atentos siempre a lo que bulle en el seno de la sociedad, prestarán gran atención a las relaciones entre literatura y prensa o a la propia figura del periodista, dada la relevancia social que éste va adquiriendo paulatinamente a lo largo de la centuria (2005: 520).

En este trabajo también nos ocuparemos concretamente del tratamiento que recibe el *periodista* en las principales colecciones costumbristas publicadas desde mediados del siglo XIX hasta finales del siglo. Una primera cuestión llama la atención al respecto; a pesar de las dificultades de conceptualización del "periodista" en un periodo en que las redacciones se llenaban con personal de intereses, capacidades y formación muy dispares, prácticamente en todas las colecciones costumbristas es posible localizar al menos un texto que haga alusión a él. Este hecho sugiere que las colecciones trataban de mostrar una foto fija bien conocida por la sociedad y corroboran que en el momento de la publicación de estos artículos existía una conciencia clara del tipo, correspondiente a lo que hoy entendemos en sentido amplio por *periodista*.

No conviene olvidar, no obstante, que a medida que avanza el siglo y el periodismo evoluciona, el sujeto al que se aplica la etiqueta de periodista no será exactamente el mismo: lo que se entiende por *periodista* en la década de los años cuarenta, momento en el aparecen las primeras colecciones costumbristas, y el fin de siglo no es exactamente coincidente.

Los artículos costumbristas dan fe de la modificación de la representación de esta figura y de las notas que cada costumbrista juzga que la sociedad podrá identificar claramente con el periodista. La modificación de los atributos del personaje tipo del periodista es una prueba de que los escritores tuvieron que adaptarse a los rasgos que lo hacían claramente identificable para el público general.

Nos interesa, en cualquier caso, conocer el dibujo, la pintura, la imagen; la representación, en definitiva, que se ofrece del personaje en el material costumbrista, y cómo evoluciona dicho perfil a medida que lo hacen el siglo y el periodismo.

Vamos a encontrar artículos que tratan de modo integrador al periodista y abordan sus tipos y jerarquías, y otros dedicados específicamente a uno de los tipos, como el *revistero*, el *noticiero*, u otros. Además, algunos artículos atienden indirectamente al personaje del periodista porque lo describen inmerso en la redacción de un periódico, como en “La redacción del periódico demoledor”, de Eduardo de Lustonó (1873), o bien relacionado con los instrumentos imprescindibles de su trabajo, como en “Las tijeras” de Carlos Ossorio (1890).

## I.2. Artículos sobre el periodista

Los artículos de Mariano José de Larra “El hombre propone y Dios dispone”, “Ya soy redactor”, “La polémica literaria”, “Un periódico literario” y “*Fígaro* dado al mundo” recogen la visión de *Fígaro* sobre el periodismo en los años 30 y suponen un antecedente de los textos que vamos a tratar aquí. Rubio Cremades señala la angustia que impregna estos artículos de Larra:

En la totalidad de los artículos de *Fígaro* citados anteriormente se percibe cuán difícil es la profesión del escritor público, del periodista. A diferencia de otros escritores, el tono pesimista y severo asoma en estas páginas, pues advierte con no poca tristeza el penoso discurrir de la sociedad española y su desidia ante la ausencia de una original y verdadera creación literaria. (Rubio Cremades, 2002: 84-85)

En el corpus que vamos a manejar aquí se compone de veinticinco artículos pertenecientes a nueve colecciones. Las colecciones costumbristas en las que hemos centrado nuestra atención son las siguientes:

1. *Los españoles pintados por sí mismos*, volúmenes I (1843) y II (1844).

2. *Ayer, hoy y mañana*, de Antonio Flores. Volúmenes I y II (originalmente publicados en 1853, aunque empleamos las ediciones de 1892 y 1893). Existe un tercer volumen, pero en él no aparece el tipo del periodista.
3. *Los españoles de ogaño*<sup>100</sup>, 1872.
4. *Madrid por dentro y por fuera*, 1873.
5. *La república de las letras*, conjunto de artículos de Manuel Ossorio, 1877.
6. *Los hombres españoles, americanos y lusitanos pintados por sí mismos*, 1881.
7. *Del montón. Retratos de tipos que se ven por todas partes*, con artículos de Manuel Matoses (firma como *Corzuelo*), publicado en 1887.
8. *Vida moderna*, recopilación de textos de Carlos Ossorio, 1890.
9. *Libro de Madrid y advertencia de forasteros*, Manuel Ossorio, 1892.

Los artículos seleccionados y sus autores son los que se detallan a continuación:

1. José María de Andueza: "El escritor público" (en *Los españoles pintados por sí mismos*, vol. 1, 1843).
2. Mesonero Romanos: "El periodista" (*Los españoles pintados por sí mismos*, vol. 2, 1844).
3. Antonio Flores: "Gacetilla de la capital en 1800", "El cuarto poder del Estado", "Lo que algunos echarán de menos en el periódico que otros habrán encontrado de más", "Retrato al daguerrotipo del *Diario Oficial de Avisos de Madrid*", todos en *Ayer, hoy y mañana*, volúmenes 1 (1892) y II (1893).
4. José Garay y Sartí: "El periodista de oficio" (*Los españoles de ogaño*, 1872).
5. Andrés Ruigómez: "El periodista peatón" (*Los españoles de ogaño*, 1872).
6. Rafael Santistéban y Mahy: "El revistero" (*Los españoles de ogaño*, 1872).
7. José Soriano de Castro: "El noticiero" (*Los españoles de ogaño*, 1872).
8. E. Zamora y Caballero: "El crítico" (*Los españoles de ogaño*, 1872).
9. Modesto Fernández y González: "La tribuna de periodistas" (*Madrid por dentro y por fuera*, 1873).
10. Eduardo de Lustonó: "La redacción del periódico demoledor" (*Madrid por dentro y por fuera*, 1873).

---

<sup>100</sup> Según señalan Rubio Cremades (2002: 82) y Ayala (1993: vol. I, VI), esta colección aparece con la intención de constituirse en una segunda parte de *Los españoles pintados por sí mismos*, y de ahí su interés para el conocimiento de la evolución del escritor. Para Rubio Cremades, "El periodista de oficio, El zarzuelero, La literata, El periodista peatón y El poetastro constituyen el corpus costumbrista esencial referido a la figura del escritor." (2002: 82)

11. Manuel Matoses: "El periódico callejero" (*Madrid por dentro y por fuera*, 1873).
12. Manuel Ossorio y Bernard: "El primer periódico", "Periodistas de pega", "Espíritu de la prensa", "Recuerdos periodísticos", "Código de un maldiciente", "El redactor universal" (todos en *La República de las Letras*, de 1877).
13. Nicolás Díaz de Benjumea: "El gacetillero" (en *Los hombres españoles, americanos y lusitanos pintados por sí mismos*, 1881).
14. Manuel Matoses: "Los escritores según mi portera", "El revistero de salones" (ambos en *Del montón. Retratos de sujetos que se ven or todas partes*, 1887).
15. Carlos Ossorio: "Las tijeras" (en *Vida moderna*, 1890).
16. Manuel Ossorio y Bernard: "Noticierismo" (en *Libro de Madrid y aviso de forasteros*, de 1892).

### 1.3. ¿Quién escribe artículos costumbristas sobre el periodista?

La cuestión con la que se abre este epígrafe no es baladí. ¿Quién estaba detrás de los artículos en los que se describía al tipo del periodista? Es común en la nómina de escritores que dieron a las imprentas textos sobre el personaje el haberse acercado en algún momento, y con resultado y frutos distintos, a la actividad de la prensa, pero esto no resulta demasiado clarificador en un periodo en el que las figuras de periodista y escritor estaban todavía confundidas en la mayoría de los casos y escribir en prensa era una actividad habitual. En cualquier caso, resulta interesante conocer algunos datos biográficos de los escritores que describen al periodista: descubrimos que, por ejemplo, el dramaturgo y periodista Eduardo de Lustonó se refiere con detalle al ambiente de las salas de redacción típicas de la prensa radical pero su trayectoria periodística no estuvo ligada a este tipo de publicaciones<sup>101</sup>. Constataciones como esta invitan a reflexionar sobre la procedencia de las imágenes y los tópicos que se manejan en nuestra selección de artículos.

En el *Anexo I* se incluyen breves semblanzas biográficas de los escritores que abordaron el tipo del periodista en sus artículos. La información que recogemos procede en la mayoría de casos del

---

<sup>101</sup> Eduardo de Lustonó abandonó los estudios universitarios para dedicarse activamente al periodismo. Colaboró en publicaciones como *Figaro*, *La Iberia*, *Las Novedades*, *Madrid Cómico*, *La Correspondencia Literaria*, *Gente Vieja* o *Blanco y Negro*, ninguna de ellas consideradas "radicales" (Ossorio, 1903). Fue, además, editor de Bécquer, como subrayó Díaz Taboada (Díez Taboada, Juan María, Eduardo de Lustonó. Curioso editor de Bécquer"; *Revista de Literatura*, 1985, Volumen 47, Número 94, 81-94). Véase *Anexo I*, nº 31.

*Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX* de Ossorio, así como de otras fuentes de índole biográfica: estudios de autores concretos, publicaciones en prensa, etc. Hemos preferido incluir todas las semblanzas en el *Anexo* para poder ofrecer así una visión de conjunto de los autores que sería difícil si optamos por suministrar sus semblanzas a pie de página. En nota al pie remitimos al *Anexo* y al número que corresponde a la información de cada escritor. Algunos, como Mesonero Romanos, son nombres imprescindibles en las letras de la primera mitad del XIX y poco se podría aportar de nuevo sobre sus perfiles, pero en otros casos sí conviene repasar brevemente las trayectorias periodísticas.

Es interesante constatar que, salvo José Garay de Sarti, todos los autores de artículos costumbristas señalados figuran en el catálogo de periodistas de Ossorio. Esto nos sugiere que, de todos los artículos costumbristas que escribieron, el referido al tipo del periodista era uno de los más cercanos a la realidad de los autores, pues todos ejercieron la actividad que retratan a través del tipo del periodista.

#### 1.4. ¿Quién es el periodista y dónde se le encuentra?

##### *Orígenes e identidad del periodista español*

El periodista no es un tipo costumbrista específico español, sino un personaje importado desde otras tradiciones. Los autores coinciden en atribuir un origen foráneo y reciente a esta figura. Así como el tipo del torero, por ejemplo, se considera propio del país, del periodista se dice que tiene procedencia francesa, americana e inglesa (Andueza<sup>102</sup>, “El escritor público”, 1843: 210). También Mesonero Romanos<sup>103</sup> se detiene en el perfil del periodista en el segundo volumen de *Los españoles pintados por sí mismos*. Para *El curioso parlante* el periodista es, frente a los tipos que considera “perdidos”, un “tipo hallado”, cuya existencia en nuestro país “data de tiempo reciente” (1844: 487).

Aunque de modo general se acepta que el tipo costumbrista del periodista es extranjero, la naturaleza de algunas categorías de periodistas se explica gracias a la propia evolución política y social del país. Es el caso del periodista *gacetillero*. Sus orígenes se relacionan directamente con la

---

<sup>102</sup> Véase *Anexo I*, 1. José Andueza, nº 2.

<sup>103</sup> Véase *Anexo I*, nº 36, acerca de Ramón Mesonero Romanos.

historia del periodismo en España. El surgimiento de esta figura, cuya misión es buscar la información ligera y variada para la *gacetilla* del periódico, sería resultado de la falta de interés político generado en el periodo de la Década Moderada (1845-1854). Para Díaz de Benjumea<sup>104</sup>, autor de “El gacetillero” (1881: 450-456), la gacetilla sería un buen sustituto de la información de corte político, y por ello se otorga prioridad a esta sección, que supone una “especie de mesa revuelta donde entran infinidad de asuntos y materias que más tarde habían de llegar a ser materia de publicaciones especiales” (1881: 451). El gacetillero se opone así a los redactores que abundaban antes del auge de la *gacetilla*: graves, escogidos, serios e interesados más en la lucha ideológica que en la obtención de un destino. Se puede comprobar cómo los autores de textos costumbristas no sólo ofrecen información sobre el concepto que la sociedad tenía de un personaje en un determinado momento, sino que además apuntan la evolución que experimenta su profesión. Es interesante constatar que en 1881, fecha en la que se publica el artículo de Díaz de Benjumea, ya se percibe claramente la evolución del periodismo desde mediados de siglo hacia un género con menores dosis de información política.

Sobre la figura del gacetillero y los orígenes de esta variedad de periodista también escribieron textos costumbristas Antonio Flores y Andrés Ruigómez<sup>105</sup>. El primero de ellos identifica al prototipo profesional de las gacetillas con el personaje del barbero o peluquero de la corte que, a comienzos del siglo XIX, se enteraba de todo cuanto acontecía en la villa y tenía como misión, además del arreglo de pelucas y barbas, informar sobre los últimos rumores y chismes: “¿No sabes que mi obligación como buen peluquero es tener a todos los parroquianos al corriente de lo que ocurre? ¿No sabes que nosotros somos las gacetas de la corte, y que más vale una mala lengua que una buena tenacilla?” (Flores, 1892: 22). Años después, Ruigómez se propone escribir sobre esa misma figura del gacetillero en “El periodista peatón”, así denominado por su necesidad de estar en todas partes, lo que obviamente le exigiría realizar buenas caminatas. Recuerda las aportaciones de Flores<sup>106</sup> y las confirma cuando dice que el moderno gacetero sería *hijo* del barbero chismoso evocado por Flores y para poder escribir su gacetilla debía usar los pies con la misma agilidad con la que el peluquero usaba la lengua.

<sup>104</sup> Sobre Nicolás Díaz de Benjumea, véase *Anexo I*, nº 12.

<sup>105</sup> Acerca de Andrés Ruigómez e Ibarbia, véase *Anexo I*, nº 50.

<sup>106</sup> No era frecuente que un artículo hiciese alusión directa, como ocurre en este caso, a un texto costumbrista anterior, aunque aborden ambos el mismo tipo. El comentario de Ruigómez sobre la relación del moderno gacetillero con el de principios de siglo evocado por Antonio Flores reviste carácter de excepción dentro de la selección de textos con la que se ha trabajado.

El *revistero de teatros*, en cambio, presenta unas raíces más ligadas al interés propio: en muchos casos es un amigo del director del periódico que simplemente desea disponer de butacas gratis en los teatros. A cambio, comentaría la función en las páginas de la publicación (Santisteban<sup>107</sup> y Mahy, 1872).

Una cuestión directamente relacionada con la identidad del periodista y con sus orígenes, no ya como tipo genérico de la sociedad del momento sino como trabajador concreto en una redacción, es la de la procedencia geográfica o las raíces del personaje; lo que se conoce en los estudios sobre el periodista en el ámbito francófono como *devenir journaliste*<sup>108</sup>. Llama la atención la abundancia de referencias que se puede localizar en los artículos costumbristas acerca de los orígenes sociales del periodista en ciernes. Coinciden en atribuirle un mismo ambiente espacial y social: la provincia.

Siempre que se alude a los orígenes sociales del periodista se señala la provincia como el punto de partida de la trayectoria del personaje.<sup>109</sup> La migración se presenta casi como una tendencia general: cualquier joven de provincia que sepa leer y escribir aspira a ser periodista, para lo que debe viajar a la capital (Andueza, 1843).

La trayectoria de quienes acaban trabajando en la redacción del periódico es invariablemente la misma: llegan a la capital desde su provincia natal, en donde se han dedicado a tareas intrascendentes, como componer coplas a sus enamoradas, participar en las cuestiones locales y comentar la prensa nacional (Garay de Sarti, 1872). Mesonero Romanos ofrece un interesante ejemplo del itinerario característico que, hacia 1844, solía recorrer el periodista, y Garay de Sarti, ya en el último cuarto del siglo, incide en la misma idea e incluso da un nombre, claramente humorístico,

---

<sup>107</sup> “El Sr. Santisteban y Mahy ha sintetizado bien en *El revistero* el género literario de los periodistas que solo saben prodigar alabanzas tratándose de damas y atavíos, fiestas aristocrática y servicios culinario-nocturnos y censuras acres o adulaciones serviles en otra clase de revistas: las teatrales” (“Noticias bibliográficas. *Los Españoles de Hogaño*”, en *Revista de España*, nº 101, Tomo, XXVI, 1872, p. 156). Cortázar no elogia por igual a todos los articulistas de esta colección; este elogio ha de entenderse como tal. Véase *Anexo I*, nº 54 sobre Rafael Santisteban y Mahy.

<sup>108</sup> Para Guillaume Pinson, que ha estudiado la imagen del periodista en el ámbito francés del XIX, es un motivo característico en la construcción de la imagen del periodista desde la ficción; muchos de los textos que maneja abordan esos primeros pasos del descarado joven de provincias que decide dedicarse a la prensa: “La relation que le roman entretient avec le journal repose sur ce que je proposerais de nommer le scénario primitif du ‘devenir journaliste’” (2012: 65). En el ámbito español también encontramos con frecuencia la evocación del *hacerse periodista*, como veremos en las autobiografías y en las novelas estudiadas.

<sup>109</sup> El punto de llegada era, para los más afortunados, el Gobierno, la Administración, la Tribuna; en cualquier caso, un puesto obtenido en virtud de una decisión política, como se verá más adelante.

a la localidad de la que procede “el periodista de oficio”: *El Visillo*, lugar que sugiere la costumbre de la chismografía local.

Prácticamente los distintos tipos de periodista que aparecen en los textos que hemos trabajado coinciden en sus orígenes provincianos: el *crítico* dibujado por Eduardo Zamora y Caballero<sup>110</sup> ha crecido en provincia, en donde se dedicaba a componer “versos para su novia” (1872: 184). Ossorio retoma una vez más la idea del personaje salido de la provincia, aunque en este caso no sea para entrar en una redacción sino para tratar de fundar un periódico en la capital, tarea en la que fracasa (en “El primer periódico”, 1877). En la misma línea, Manuel Matoses<sup>111</sup>, en “El periódico callejero” (1873), intenta combatir la vulgar creencia de que originalmente cualquiera, venido o no de entorno provinciano, puede fundar y mantener un periódico. Pone el ejemplo de un grupo de amigos de distinta formación que se asocian para iniciar una publicación. Pronto deberán abandonarla porque resulta un absoluto desastre: el ejercicio del periodismo no es tan fácil como parece desde fuera.

*Por su aspecto lo identificaréis: la apariencia del periodista*

La cuestión del aspecto físico, que engloba la indumentaria, el peinado, e incluso apreciaciones sobre la limpieza o la adecuación en el modo de presentarse del personaje, menudea en los artículos de las colecciones costumbristas. Para caracterizar al periodista se aportan claves relacionadas con la imagen física que éste ofrece en sociedad, aunque no siempre coinciden todos los autores en la descripción y pintura del personaje.

A mediados de siglo, José María de Andueza afirma al describir al escritor público que siempre viste “a la última moda de París”, lo que muestra su carácter adelantado. Sin embargo, en 1872, José Garay y Sartí<sup>112</sup> pinta a un “periodista de oficio” que no sólo no sigue las modas, sino que además ofrece una imagen extravagante, casi miserable: va ataviado en verano como si fuera invierno, lleva mal calzado y un sombrero mugriento y alicaído y luce un semblante pálido y demacrado. Ruigómez incide en el desaliño del “periodista peatón”: despeinado, con chistera, descompuesta corbata, gabán sucio, pantalón con rodilleras y bufanda de cuadros (1872: 379).

---

<sup>110</sup> Véase *Anexo I*, nº 59, sobre Eduardo Zamora y Caballero.

<sup>111</sup> Véase *Anexo I*, nº 33, sobre Manuel Matoses.

<sup>112</sup> Véase *Anexo I*, nº 23, sobre José Garay y Sartí.



El revistero de salón, en cambio, ofrece una imagen bien distinta: “pelo rizado, no naturalmente, saquet [*sic*] negro, chaleco de dos botones, pantalón claro y guantes, generalmente color de lila; puede también llevar botones de pedrería en la pechera, sin perjuicio de que sea bordada, [...]” (Santistéban y Mahy, 1872: 246).

Es notable el contraste que existe entre el revistero y otras figuras de la redacción: el aspecto e indumentaria del redactor responde a lo exiguo de su remuneración y a su descuido, mientras que el revistero encarna el artificio propio de su labor, que consiste en dar cuenta constantemente de las *apariencias* en salones y fiestas. Todo en él es puro engaño, tanto el contenido de sus escritos como su aspecto —lleva el pelo con rizo *artificial* e intenta aparentar suntuosidad luciendo botones de pedrería en el chaleco—. Ángeles Ezama apunta que Emilia Pardo Bazán, aunque había ejercido puntualmente como cronista de salón, se alejó del género porque consideraba que la de revistero es una tarea “incompatible con la verdad” (2007).

El *crítico*, retratado por Zamora y Caballero, no ofrece, en cambio, rasgos externos que lo individualicen. Se menciona sólo que lleva “carrik [*sic*] y anteojos”, pero pronto añade el autor del texto que no es algo excepcional y que viste “como todos”. Zamora afirma que ya no existen los tipos y que todos los hombres muestran apariencias similares, sean críticos o no: “En España no hay tipos. Todos los hombres somos iguales y vivimos lo mismo. [...] Con que vaya V. a distinguir por su aspecto y sus costumbres al crítico del que no lo es” (1872: 188). Subyace en esta afirmación una sutil censura a la ausencia de singularidad del crítico; indica que cualquiera en aquel momento ejercía una labor que, en principio, debía requerir cierta formación o cualidades.

Hay otro tipo que tiende a distinguirse por una imagen más descuidada todavía que el común de los periodistas. Es el periodista radical o bilioso, al que Lustonó alude en su descripción de la redacción del *periódico demoledor* (1873). Afirma que cuando la publicación muere, sus redactores comienzan a “vestir de persona” y a afeitarse para poder colocarse en alguna oficina del estado, lo que sugiere el sombrío aspecto que ofrecían los redactores mientras escribían para el periódico combativo y la nula coherencia ideológica de estos periodistas, que transitan de la redacción radical al la administración.

Otra cuestión relacionada con el aspecto de los periodistas la aborda Matoses al referirse al escritor cómico, ya a finales del siglo. Para Matoses, que practicaba precisamente la escritura festiva, el público alberga una imagen preconcebida de esta variedad de escritor, por lo que no es raro que

muestre sorpresa cuando lo conoce en persona y no se cumplen sus expectativas: “¡Yo creía que era más alto!”, “¡Yo me le figuraba de más edad!” (1887: 58). Es decir, el público que sólo conoce los escritos del autor, construye una imagen artificial del periodista que choca con la realidad. Esta idea será retomada por Matoses, como veremos más adelante.

### *Interés, ambición, osadía y afectación: el carácter del periodista*

Las coincidencias en la caracterización psicológica del periodista, pese a la distancia en el tiempo entre los textos trabajados, permiten apuntar la existencia de ciertos tópicos acerca de la forma de ser de aquellos que integraban las redacciones.

Un común denominador en todos los artículos es la alusión al carácter *interesado* del periodista. Se le presenta como un *catavientos* que vende la pluma al mejor postor. Su conciencia “es una gran almoneda en donde se lleva los géneros el comprador que más paga por ellos” (Andueza, 1843: 214). También en la década de los cuarenta, Juan de Ariza en la novela *Las tres Navidades* ejemplificaba la hipocresía de la sociedad con el ejemplo del periodista adulador: “Aquel periodista que adula al presidente del consejo, acaba de escribir un artículo en que le tacha de incapaz, de mal intencionado e ingrato” (1846: 27). El periodista es un ser desprovisto de opinión propia y de ideales; un oportunista, en definitiva, que convierte la *apostasía* en la mejor herramienta para medrar y lograr un puesto destacado en la administración o en el gobierno (Garay de Sarti, 1872).

Mesonero ofrece una serie de calificativos que dibujan un perfil general del periodista ciertamente cuestionable: es desvergonzado, ignorante, despierto, y lenguaraz; le gusta disputar sin motivo y es inconstante (1844). Para Garay de Sarti, se caracteriza por ser intrigante, ambicioso, audaz y temerario. La facilidad de palabra que se le atribuye implica connotaciones peyorativas, pues generalmente se menciona junto a la ausencia de preocupación por la veracidad de lo que dice. Lo realmente importante es “tener muchas cosas que decir” (Ruigómez, 1872: 385).

La condición de *ambicioso* es asimismo común a los periodistas que podemos encontrar en las colecciones costumbristas. Su objetivo es obtener notoriedad y/o un *destino*, lo que explica que su comportamiento sea inconstante e interesado. Las ambiciones pueden ser inicialmente de carácter idealista: el gacetillero que Díaz Benjumea describe aspira a “reformular el mundo” desde su “trono de gacetillero” (1881: 452). Pero otras caracterizaciones resultan menos utópicas: el periodismo

guarda relación con la diplomacia, que se define como “el antifaz más abigarrado de la ambición” (Garay de Sarti, 1872: 353). Por tanto, la ambición del periodista puede orientarse en esos dos sentidos: hacia la mejora social o hacia la sibilina cosecha de poder a través de la “diplomacia”.

Ligadas a la ambiciones del periodista novel se encuentran las *ilusiones* que alberga el personaje cuando inicia su andadura en las redacciones. El periodista no tiene ideales ni opiniones, pero tiene sueños, tiene afán de notoriedad, quiere *hacerse un nombre* y la prensa supone una herramienta necesaria para el logro de estas aspiraciones. Manuel Ossorio<sup>113</sup> ejemplifica las esperanzas y los temores que alberga un grupo de amigos cuando se propone iniciar la publicación de un periódico: “el más valiente sueña con un duelo que no se verificará, y que le dará título de bravo; el más cobarde sueña con el Saladero<sup>114</sup> y cree que detrás de las cortinas de su alcoba hay un inspector y dos civiles esperándole para llevarle a un calabozo; el más vanidoso sueña con una joven millonaria que solicitará su mano poniendo las talegas de pesos a los pies del hombre reputado y sapientísimo... ¡Infelices!” (1873: 451). La participación en duelos, la visita al Saladero o el trato con jóvenes adineradas y casaderas se asumen aquí como tópicos en la trayectoria del periodista, y generan las ilusiones y expectativas del incipiente redactor, que Ossorio desacredita con la imprecación final: “¡Infelices!”.

El periodista noticiero cuenta con algunos rasgos derivados de la especificidad de su labor periodística. Se destacan en él su sociabilidad, imprescindible para poder obtener informaciones de todos, su versatilidad, su facilidad para entablar conversación y, en definitiva, su natural simpatía. Es cierto que también se le califica como *descarado*, pero este descaró se presenta casi como *lógico y necesario* para quien ha de tratar con todos y acerca de todo (Soriano de Castro<sup>115</sup>, 1872). A este perfil responde el periodista Miguel Muro del cuento de Emilia Pardo Bazán “La Pepona” (*Blanco y Negro*, 2-2-1919).

Ossorio, en su agudo “Código de un maldiciente”, ofrece una pintura del noticiero menos amable: debe estar en todas partes y mostrar soltura y descaró. El descaró del noticiero implica a veces la ausencia de piedad y compasión: va a preguntar de todo y a todos, incluso en situaciones de

---

<sup>113</sup> Sobre Manuel Ossorio y Bernard, véase *Anexo I*, nº 41.

<sup>114</sup> El Saladero, o “cárcel de la villa”, era el nombre de la famosa prisión madrileña que tantos profesionales de la pluma *visitaron* hasta la inauguración de la cárcel Modelo, en el año 1884. Estaba situada en la plaza de Santa Bárbara y recibía ese nombre en alusión al uso anterior del edificio, que había sido un saladero de tocino. Roberto Robert escribió un ensayo sobre este establecimiento penal en 1863, titulado *El saladero de Madrid: sus costumbres, su estadística, su organización*.

<sup>115</sup> Véase *Anexo I*, nº 55 sobre José Soriano de Castro.

desgracia. Tiene “muchu lengua, muchos pies y mucha osadía” (1877: 79-80). Esta concepción cambia ligeramente a finales de siglo en el artículo que inserta en su *Libro de Madrid y advertencia de forasteros* (1892), titulado “Noticierismo”. Aquí el noticiero es un sujeto ingenioso y avisado, aunque también mentiroso. Ossorio insiste en la osadía que le acompaña en su labor y que le sirve, por ejemplo, para llegar hasta O’Donell en plena guerra de África.

Pero no todas las atribuciones que se hacen al periodista y a su carácter son de índole negativa. Es posible encontrar también algunos rasgos positivos en su retrato, aunque resulten una clara minoría frente a la abundancia de calificativos que ofrecen una imagen peyorativa del personaje. Los rasgos positivos se presentan, generalmente, como oposición a los negativos, por lo que la representación final del personaje resulta un tanto paradójica. Así, a pesar de sus apuros económicos, para Andueza el periodista es “el más generoso del café”, es activo y laborioso y, además, resulta siempre un compañero desprendido y fiel: “está pronto a dar vida y alma por un amigo” (1843: 215).

Se aparta totalmente del común denominador de esta constatación Modesto Fernández y González<sup>116</sup>, periodista y empleado de la Administración, quien al abordar la figura del periodista parlamentario le atribuye una larga serie de cualidades positivas y minimiza notablemente las negativas<sup>117</sup>. El periodista que desarrolla su labor en la Tribuna tiene claro ingenio, facilidad de palabra y de escritura (“hasta lo más trascendental lo hacen a vuelapluma”), lenguaje humorístico y especial aptitud para el manejo de la sátira.

Destaca, por último, una cuestión interesante en relación al carácter del periodista y a la imagen que transmite consciente o inconscientemente de su persona y su quehacer. Se considera que el periodista *afecta* ciertos comportamientos: puede tratar de parecer ocupado y de mostrarse como poseedor de reveladoras y privilegiadas informaciones, aunque esto no siempre sea así. Andueza (1843) señala que el periodista sólo tiene dos extremos, o es muy orgulloso, y adopta el rol de personaje enigmático, o, al contrario, resulta excesivamente abierto y charlatán.

---

<sup>116</sup> Véase *Anexo I*, nº 17, “Fernández y González, Modesto”.

<sup>117</sup> Modesto Fernández había publicado en 1872 un artículo titlado “La prensa” dentro de una obra miscelánea de 1872; en él ya ofrecía una visión general muy positiva de la prensa y de los periodistas que es la que adopta para abordar el periodismo parlamentario. Escribía Fernández sobre el periodismo lo siguiente: “¿Qué sería de un país, en medio de tantas pasiones contrariadas, de intereses opuestos y de centenares de proyectos irrealizables, si el periodismo, valiéndose de la discusión, del consejo y hasta de la sátira, no contuviese a los unos, esperanzase a los otros o levantara a los pobres de espíritu?” (1872: 308).

Los redactores del periódico *demoledor*, generalmente poseídos de una *obsesión conspiratoria*, fingen una imagen que encaje con las belicosas condiciones de su trabajo y las radicales ideas de su periódico; pero tal como señala Lustonó “si los timoratos pudieran conocer a algunos de los redactores y aparecerse un día por la redacción donde se elabora el periódico demoledor, no le tomarían tan en serio [...]” (1873: 91).

El carácter del periodista, por tanto, parece contar con una parte importante de fingimiento, de afectación, aunque esta consideración sea ajena muchas veces a la imagen que los lectores o público general albergan de él. De forma cómica, Matoses apunta en esta misma dirección al lamentarse de que el público sobreentienda que el escritor festivo ha de vivir siempre en una permanente comedia: “¡Son tantos los que creen que el escritor cómico vive en alegría perpetua! ¡Ay! ¡Ojalá!” (1887: 63).



Ilustración I: Mesonero Romanos, "Tipos hallados. El periodista", 1844

### *¿Qué sabe y qué ha de saber? La formación del periodista*

La siguiente paradoja en el retrato del periodista tiene que ver con su formación: el periodista escribe, habla, opina, critica y/o informa *de todo* pero no sabe *de nada*. Esta cuestión guarda cierta relación con la de los orígenes del periodista; Andueza afirma que cualquier muchacho que en

provincias es capaz de leer y de escribir se considera inmediatamente en condiciones de poder *hacerse periodista*, sin más formación ni requisitos (1843: 214). Mesonero Romanos, además de afirmar que el periodista “habla mucho y sabe poco”, censura la práctica común de criticar “todos los libros sin abrir uno jamás” (1844: 487).

Garay de Sarti precisa aún más la cuestión, pues afirma que pocos o ningunos conocimientos se requieren para ejercitarse en el oficio de periodista (“El periodista de oficio”, 1872). Ni siquiera los periodistas especializados en una determinada materia se presentan como paradigma de ilustración ni de profundo conocimiento en el campo propio de su labor. En general, el revistero de toros sabe poco de tauromaquia, a pesar de que su trabajo consista en escribir sobre las corridas que presencia. Santistéban y Mahy revela cuál es el método de trabajo más frecuente entre los revisteros taurinos legos en la materia, que son la mayoría: copian el programa de la corrida, reproducen los comentarios que escuchan en la grada sobre la actuación de cada torero y plagian fragmentos de periódicos taurinos (“El revistero”, 1872). Carlos Ossorio<sup>118</sup>, ya al final del siglo, insiste en la mala praxis de este periodista, que escribe una crónica cargada de lugares comunes antes de asistir a la corrida: “Va, pues, por la mañana al periódico, describe la corrida con todos sus pelos y señales, la envía a la imprenta, corrige las pruebas y después ¡a la corrida!” (1891: 130). La práctica descrita por Ossorio es distinta pero no menos censurable: redactar la crónica antes de la corrida implica recurrir a los tópicos y a las frases gastadas por el uso en las revistas de toros. Se insiste así en la idea de que el periodismo supone, en todas sus variantes, un almacén hueco de palabrería y fórmulas repetitivas.

En los artículos de costumbres encontramos otros catálogos de habilidades y saberes necesarios para el que pretende dedicarse al periodismo. En tono claramente irónico y mordaz, en el “Código de un maldiciente” (1877) Ossorio apunta que lo que debe realmente saber el periodista es lo siguiente: tirar al sable, almorzar en Fornos<sup>119</sup>, declarar ante tribunales e interrumpir en la tribuna. Se citan estos como sus “deberes más frecuentes”.

---

<sup>118</sup> Sobre Carlos Ossorio y Gallardo, véase *Anexo I*, nº 40.

<sup>119</sup> El café de Fornos fue un establecimiento madrileño inaugurado en 1870 por José Manuel Fornos, ayudante de cámara del marqués de Salamanca. Estaba situado en la calle Alacalá, en la esquina con Virgen de los Peligros y enfrente de otro café muy conocido, el Suizo. Sobre los cafés de Madrid y la inauguración del Fornos, vide “El café de Fornos”, artículo de G. A. Bécquer en *La Ilustración* de 22-6-1870, y las referencias que a este establecimiento hace Eduardo Zamacois en *Años de miseria y de risa* (1916) en pp. 86-87.

Para Díaz de Benjumea, el gacetillero ocupa un puesto que resulta “una canonjía en provincias cuando se domina”; pero para llegar a él se requiere un “largo y penoso aprendizaje”. Podría parecer que nos encontramos ante una explicación de la formación que debe acompañar al personaje, pero enseguida descubrimos que Díaz de Benjumea no alude precisamente a los saberes que convienen a quien escribe gacetillas en los diarios. Si bien es cierto que el autor presenta a un joven que estudia una carrera, tiene imaginación, que presiente que “ha nacido para algo” y que “cae sin saber cómo en el golfo del periodismo, elemento necesario para la expansión de su inteligencia”, la posterior descripción de su tarea revela que cualquier saber teórico es prácticamente innecesario para desempeñar el puesto de gacetillero, salvo quizá unas nociones de francés: “su trabajo se reduce a traducir del francés algunas anécdotas y trasquilar las columnas de los colegas de la corte y provincias, extendiéndose de vez en cuando a ensalzar a un autor bastante galante para enviarle un ejemplar de su obra, y dar alguna noticia de las funciones de tal o cual teatro, sin comentario, que está reservado a un redactor especial, [...]” (1881: 451).

*¿Por dónde se mueve el periodista? ¿Cuál es su hábitat? Los espacios del periodista*

Uno de los temas más interesantes y significativos que se tratan en las colecciones costumbristas es la reflexión sobre el espacio propio del periodista: el entorno en el que trabaja, el lugar del que procede, los sitios donde se relaciona o los escenarios en los que espera encontrarse en alguna ocasión, como en El Saladero.

A pesar de que la redacción es el lugar que el sentido común induce a establecer como característico del trabajador del periódico, en los primeros artículos dedicados a la descripción del personaje no encontramos ningún apunte acerca de las salas de redacción de prensa. Étienne de Jouy había incluido las redacciones entre los lugares que es preferible no visitar para no corromper el gusto:

Il est des endroits qu'il ne faut pas visiter par intérêt pour ses plaisirs. Je dirai au gourmand: ne descendez pas à la cuisine; à l'amateur du théâtre: ne fréquentez pas les coulisses; au protecteur, à l'ami des lettres: ne vous arrêtez pas au bureau d'un journal; le jeu des machines pourrait vous dégoûter des produits. (1813, tomo 2: 38).

Juan de Ariza, en *Un viaje al infierno* (1848), presenta una de las primeras descripciones del lugar en el que va a trabajar el protagonista de la novela. La redacción es un entorno ordenado y casi lujoso:

Sin más explicaciones [*sic*] entramos en un ancho y claro zaguán, subimos una magnífica escalera: llegamos al cuarto principal; el portero nos recibió de pie y haciéndonos mil cortesías; entramos en una antesala; desde ella descubrí el salón y en lontananza un primoroso gabinete.

El amueblado de la antesala se reducía a unos cuantos bancos de nogal; el salón estaba rodeado de varios estantes de caoba; en su centro se veía una larga mesa con tapete de paño verde y cubierta de toda clase de periódicos, y en los cuatro extremos [*sic*] de la sala cuatro bufetes de escritorio. (1848: 81).

Una de las primeras menciones a la apariencia y condiciones de la redacción en artículos costumbristas se halla en “El cuarto poder del estado”, texto de Antonio Flores<sup>120</sup> incluido en la colección *Ayer, hoy y mañana* (vol. II *Hoy*, 1893). Poco tiene que ver con la redacción recreada por Ariza: Flores presenta un espacio que dista mucho de resultar acogedor, desde el mismo portal: “no está establecida en un palacio, ni mucho menos, y no estaría de más que el portal y la escalera fuesen mejores y recibieran algunos reflejos del astro del día; [...]”. La redacción se caracteriza por la oscuridad y la incomodidad: las habitaciones resultan “frías y mal amuebladas” y en ellas apenas hay mobiliario, salvo algunas sillas para los redactores y una mesa de pino forrada con la habitual bayeta verde a la que también se había referido Ariza (1893: 378).

Este espacio lo frecuentan personajes diversos: el *caballo blanco*, un individuo que se encarga del mantenimiento económico del periódico, generalmente un hombre político con un capitalista detrás que le cubra; el *editor responsable*, personaje que responde legalmente de aquello que ni ha escrito ni quizá ha leído; y otros personajes encargados de *hacer atmósfera*, esenciales en toda publicación política porque en su calidad de empleados activos o pasivos alertan de todo al periódico. Si la redacción es de un periódico ministerial, estos individuos serán *presupuestívoros*; si la publicación es de oposición, los encargados de *hacer atmósfera* en la redacción serán los conocidos como *cesantes* (1893: 380).

La redacción del periódico de oposición suele ofrecer mayores posibilidades para la descripción, pues en ella la lobreguez, oscuridad e incomodidad que se suele atribuir a las redacciones se exagera. Flores señala que en la redacción de un periódico de oposición el ambiente adquiere los rasgos tenebrosos rasgos de un centro de conspiraciones: tiene el aire de “fábrica de moneda falsa o de otro contrabando por el estilo” (1893: 381).

---

<sup>120</sup> Sobre Antonio Flores, véase *Anexo I*, nº 19.



La ubicación de la redacción de oposición tampoco es casual y debe responder a la radicalidad de los principios que inspiran la publicación. Es necesario, por tanto, que se sitúe en una calle *insignificante* y preferentemente en un piso bajo, “porque los redactores creerían que faltan a sus principios si la redacción se estableciese en una buena calle y en un piso principal” (Lustonó, 1873: 91). La sala de redacción es un lugar lóbrego y desagradable; si el periódico es *radical* se incide en los detalles que permiten formar una imagen cabal de la angostura, suciedad y abandono del entorno: “La habitación es oscura, húmeda y huele a queso” (1873: 91). La limpieza está allí prohibida pues se considera “símbolo de vanidad propio de clases privilegiadas” (*ibídem*). Se mencionan incluso los objetos que pueden verse sobre la mesa de la redacción, reveladores de los hábitos y prácticas de los periodistas que allí desarrollan su quehacer. El alcohol y las armas conviven con los tinteros en tenebrosa hermandad: jarros de vino *peleón*, tinteros, revólvers [*sic*], navajas, sables de caballería y trabucos. Además, este tipo de redacciones suelen albergar reuniones conspiratorias o lo que Lustonó cita como “clubs a puerta cerrada” (1873: 93).

Pero el trabajo del periodista no se desarrolla única, ni siquiera principalmente, en las salas de redacción de los periódicos. Desde los primeros artículos costumbristas sobre el periodista —los de Andueza y Romanos— se describen otros lugares característicos para quien se dedica a escribir en las publicaciones periódicas. Son los cafés, que se presentan tanto de forma genérica como individualizados con nombres reales de establecimientos que eran lugares de reunión frecuente en aquel momento. Por ejemplo, don Modesto Salido, periodista ficticio creado por Andueza en “El escritor público”, anda siempre “en el Suizo<sup>121</sup> tomando café” u ocupando una butaca en el teatro, a pesar de no tener un gran capital.

Matoses, en “Los escritores, según mi portera” (1887), señala la relación entre cafés y periodistas para incidir en la holgazanería y la ociosidad que se atribuyen al periodista. El escritor pone en la boca de *su portera* la siguiente afirmación sobre los periodistas: “Yo siempre los veo con el puro en la boca y metidos en el café: ¿me puede decir usted qué puede ser un hombre que no sale del café nunca?” (1887: 189).

Otros lugares de encuentro y reunión de periodistas en la década de los cuarenta son el Ateneo, el Casino o el Liceo, según apunta Mesonero Romanos (1844), sitios de confluencia de los sectores más o menos influyentes de la sociedad a los que acude el periodista novel para darse a conocer. El

---

<sup>121</sup> El café Suizo se considera el precursor de los cafés de tertulia en Madrid. Estaba situado entre las calles de Alcalá y Sevilla y se mantuvo abierto hasta 1919.

revistero de salón frecuente las casas de la aristocracia y de las gentes acomodadas, en las que se celebran las fiestas de sociedad de las que ha de dar cuenta en el periódico; son lugares en los que la apariencia y el boato cobran todo el protagonismo y acaban por corromper al revistero, que acabará siendo también sólo *apariencias* (Santisteban y Mahy, 1872). Los teatros son los espacios por antonomasia de los críticos dramáticos y del gacetillero, aunque todos los periodistas suelen acudir con frecuencia al teatro, como el don Modesto Salido evocado por Andueza.

En realidad, *todos los espacios* son el espacio del periodista, sobre todo del gacetillero y del noticiero. Estas variedades de periodistas han de presentarse en todas partes para lograr obtener las informaciones. Antonio Flores dice que el gacetillero, aún cuando está presente en la redacción, tiene los cinco sentidos recorriendo todos los barrios de la corte. El periodista peatón de Ruigómez recorre *todos* los espacios: le conocen en el hospital, en la casa de socorro, en las prevenciones y en la cárcel. Lo mismo apunta Soriano de Castro del noticiero, que consigue entrar en todas partes provisto de su cartera y su lápiz. Ossorio lleva su noticiero a donde no llega nadie: en plena guerra de África, accede hasta la habitación en la que descansa O'Donnell para entrevistarlo; y cuando Narváez muere, el periodista aparece escondido en la misma habitación del fallecido.

La tribuna será, en buena lógica, el terreno propio del periodista parlamentario, en el que se reúne con sus congéneres en amable camaradería, según presenta Modesto Fernández y González. El escritor muestra este lugar como un espacio privilegiado de sana discusión y un escenario de inusual comprensión. Tras los debates políticos, cada uno se queda con su opinión y olvidan pronto sus diferencias, “demostrando gracejo, estudio, competencia, y dotes intelectuales de gran valía” (1873: 423).

Espacio *originario* de la mayoría de periodistas, la provincia siempre se evoca al comentar los inicios del periodista. La provincia no es sólo el punto de partida del periodista, como señalaron Andueza, Mesonero y otros; también determina el curso de su trayectoria profesional. Díaz de Benjumea clasifica a los gacetilleros en función de dónde desarrollan el oficio: en provincia o en la corte. El verdadero gacetillero sólo puede sobrevivir, mantenerse y gozar de una feliz existencia en las capitales de provincia. Allí, los sucesos menores, que son los objetos de su atención, la *materia prima* de su trabajo, toman mayor importancia y relieve. Para Díaz de Benjumea, la existencia del gacetillero se perpetuará en la provincia, aún cuando desaparezca de la corte. Existe un fuerte contraste entre las condiciones de trabajo y la consideración del gacetillero en la provincia y en la corte: mientras que en Madrid es un “pobre diablo”, en provincias está muy bien considerado y se cree los periodistas

que son “mediadores indispensables” (1881: 452). Estas ideas se oponen a las que sugiere Armando Palacio Valdés en su novela *El cuarto poder* (1888). En ella aparece un ejemplo de lo pernicioso que puede ser la influencia del periodista en un entorno local. Los gacetilleros que aparecen en *El cuarto poder* se dedican a indagar en los detalles más íntimos de la sociedad local, en los sucesos menores a los que aludía Díaz de Benjumea, lo que desencadena el fin de la paz vecinal y la división de la localidad en dos bandos enfrentados. Más que *mediadores indispensables*, los periodistas aparecen en el relato de Palacio Valdés como corruptores de las sanas costumbres de la provincia.



Ilustración 2: Manuel Ossorio, "El primer periódico", *La república de las letras*, 1877

## 1.5. Condiciones de vida y trabajo

### *Unión de vida y trabajo*

La *remuneración* que el periodista percibe por sus tareas resulta objeto de especial atención para los escritores costumbristas. Coinciden todos en señalar una baja y tardía retribución por el trabajo periodístico. La pobreza es “la maldición de la raza del periodista”, afirma Modesto Fernández (1873: 425), a pesar de que “uno sólo de los rasgos positivos de la escritura del periodista ya no puede compensarse con la humilde retribución que recibe” (Ossorio, “El espíritu de la prensa”, 1877:

75). Ossorio es el primero que insiste en la evidente desproporción entre la inspiración, ingenio y alcance político del periodista y su sueldo.

Si el periodista muestra el aspecto de persona más o menos adinerada, se sugiere que la fuente de sus ingresos no es la redacción, sino sus relaciones personales, como se apunta en “El revistero” (Santisteban y Mahy, 1872). El gacetillero, en cambio, resulta “un principiante sin sueldo”, y si lo tiene, es éste tan menguado que apenas le alcanza para café y tabaco (Díaz de Benjumea, 1881).

Sin embargo, las costumbres de algunos periodistas parecen estar en desacuerdo con sus escasos ingresos: comen bien, beben, fuman ricos *vagueros*, toman café dos o tres veces al día, [...]” (Garay de Sarti, 1872: 359). Se permiten excesos propios de persona desahogada, aunque el sueldo les alcance sólo para cubrir las necesidades más urgentes; la explicación que se ofrece a esta oposición está relacionada con la habilidad del periodista de acercarse a aquellos que le consideran una *celebridad*, que disfrutan de su compañía y que le pagan este tipo de gastos.

Matoses comenta la discordancia que existe entre el salario real del periodista y la idea preconcebida que algunos tienen acerca de esta cuestión. La portera ficticia que le sirve al autor para presentar la imagen que se suele albergar del periodista señala convencida que los que escriben mentiras en los periódicos obtienen a cambio generosos beneficios: “Y no crea usted que no ganan dinero, porque ganan el oro y el moro. ¡Ay, si yo fuera Gobierno, ya les haría coger un azadón y sudar!” (1887: 189). Las palabras de la portera revelan, además, un fenómeno que, aunque atenuado, sigue vigente en nuestros días: se cree que el *verdadero trabajo* es el que requiere esfuerzo físico.

La relación que existe entre periodista y escaseces es interpretada como un requisito necesario por Modesto Fernández, quien señala que sólo mientras sea pobre el periodista será periodista: “Si la riqueza le viene a las manos, adiós periódicos, libros, literatura; todo lo abandona ante el nuevo becerro de oro” (1873: 426). La escasez de recursos, por tanto, otorga fuerza y agudiza el ingenio del periodista.

Vista la trayectoria y las condiciones de trabajo en las que tiene que moverse el periodista, se plantea la siguiente cuestión: los que trabajan en la redacción de los periódicos, ¿han llegado al periodismo por *vocación*? ¿Sufren la escasa remuneración y las penosas condiciones de trabajo en virtud de alguna natural disposición para el ejercicio del periodismo? No es esta una cuestión que suela tratarse en los artículos costumbristas estudiados; lo que se sugiere es que el acceso al periodismo

es el modo más rápido para lograr un destino y/o cierta influencia social. Pero es fundamental recordar qué se entiende por “periodismo” en este momento. Los tipos del costumbrismo no sienten una pasión vocacional por la escritura periódica ni encuentran en las tareas del periódico un estímulo extraordinario; sus inclinaciones se orientan más bien al logro de cierto prestigio social o a *hacerse un nombre*, según la expresión que se manejaba en ese momento.

Más que de vocación, se habla de las *ilusiones* del periodista cuando da sus primeros pasos en las redacciones de la capital. El personaje tiene “doradas ilusiones” que todavía después de su apostasía y de alcanzar, en el mejor de los casos, una “vida regalada”, no han sido satisfechas. El objetivo que persigue es, finalmente, brillar entre los satélites del poder al que un día atacó desde la tribuna periodística (Garay de Sarti, 1872).

Por tanto, no es común que el periodista entienda su labor como fin, sino como un medio para acceder a otras posiciones. En este contexto, hablar de vocación queda fuera de lugar. Andrés Ruigómez no menciona este término, pero sí alude a otro de connotaciones cercanas, *sacerdocio*, para negar que el periodista ejerza algún tipo de *consagración activa y celosa al desempeño de una profesión o ministerio elevado y noble/ hombre dedicado y consagrado a hacer, celebrar y ofrecer sacrificios* (Diccionario de la Lengua Española, eds. de 1884, 1899 y 1914): “Yo pude creer algún día que el periodismo era un sacerdocio, pero mi tipo y otros tipos que son de todo el mundo me convencieron pronto de lo contrario” (1872: 386).

Otra cuestión muy tratada en los artículos manejados es la de las *armas* de las que se vale el periodista en el desempeño de su labor. Resulta significativo que con insistencia se emplee el término *armas*, en vez de herramientas, elementos o útiles. No podemos olvidar que, hasta prácticamente comienzos del siglo XX, el periodismo tenía mucho de *lucha*, por lo que el vocabulario bélico y violento aparece con frecuencia en las alusiones que se hacen al periodista.

Las “armas”, o instrumentos necesarios para el desempeño de la actividad periodística, son de varios tipos: en primer lugar, aquellos elementos relacionados con la *escritura* misma: la resma de papel, la pluma o el tintero. Para Mesonero, las armas del periodista no son otras que “papel y pluma” (1844: 487). Debemos mencionar aquí además las tijeras, fundamentales para que el periódico pueda publicarse pues la técnica del recorte de las columnas de otras publicaciones permitía completar los espacios en blanco de un periódico. Era una práctica que hoy censuraríamos y calificaríamos de *plagio*, pero que entonces se consideraba más o menos lícita y era frecuente en todas las

redacciones. Cuando abordemos las tipologías de periodistas que convivieron en la redacción, comprobaremos que incluso se hablaba de *redactores de tijera*, que eran aquellos encargados del recorte de informaciones de otras publicaciones. Tal era la importancia de las tijeras que se consideran un elemento integrante de la mesa de redacción de los periódicos, junto a otros objetos como las cuartillas de papel blanco, los recortes de periódico, las fajas de periódicos de provincia, las cenizas de cigarro y las tazas de café. Para Ossorio, las tijeras son “los ángeles salvadores del periodista en las largas noches de invierno, los pozos de ciencia inagotable que resuelven las situaciones críticas, los colaboradores más constantes y peor retribuidos” (1890: 48). La tijera del periodista suple las deficiencias del ingenio y debe ser parte integrante de su escudo, añade Ossorio. El tono con el que se alude a las tijeras y a la práctica de recortar otros periódicos denota que a finales del XIX no existe una censura expresa sobre esta práctica, aunque sí se sugiere que el periodista *de tijera* no necesita tener grandes cualidades para desempeñar su rutinaria labor.

En segundo lugar, otros útiles que necesita el periodista, sobre todo si escribe en determinados periódicos, son las armas que le permiten defenderse en caso de verse envuelto en algún altercado. La insistencia en la necesidad de que el periodista cuente con revólveres, pistolas, navajas e incluso, apunta Lustonó, *sables de caballería* y *trabucos* (1873: 91) prueba la frecuencia con la que participaban los periodistas en escaramuzas. En una redacción cualquiera, no necesariamente de un periódico *demoledor*, también conviene contar con instrumentos de defensa; Ossorio comenta que en el escudo del periodista, las tijeras deberían convivir “junto al tintero, las plumas y unas pistolas de desafío” (1890: 49). La mención de estas armas sirve a los escritores costumbristas para plantear un tema que, sin embargo, ninguno aborda directamente: el de los duelos en los que participan los periodistas. A través de las referencias a pistolas, navajas o revólveres, se sugiere que parte de la actividad del periodista consiste en retar y ser retado, pero no se adentran en esta cuestión, que por otro lado podría ofrecer al escritor un escenario privilegiado para la descripción costumbrista.

Por último, es posible encontrar referencias a dos líquidos que, como la tinta, no pueden faltar sobre la mesa de redacción: son el vino y el café. El primero de ellos se menciona al hilo de la descripción de la redacción del periódico *demoledor*, pues tanto la bebida de la taberna como la tinta son “líquidos indispensables para el trabajo” (Lustonó, 1873: 91), mientras que el segundo resulta habitual en la mesa de todo tipo de redacciones. Por ejemplo, Ossorio menciona la taza de café como elemento integrante de cualquier mesa de redacción (“Las tijeras”, 1890).

La azarosa vida del periodista impone la necesidad, según el mismo Ossorio, de contar con algunos elementos que pueden serle de utilidad en momentos determinados: un catre de lona por si le llevan al Saladero, y maleta de mano y manta de viaje por si lo mandan a Fernando Poo<sup>122</sup> (“Código de un maldiciente”, 1877: 80). De nuevo, mediante la mención de estos objetos se recuerdan cuáles son las situaciones típicas que muchos periodistas han de vivir: la entrada en prisión y el destierro, ambas fruto de la aplicación de la censura a sus escritos. Este tipo de comentarios sobre el destino adverso que aguarda al periodista díscolo aparecían desde hacía tiempo también en la ficción; por ejemplo, en *Las tres Navidades*, novela de Juan de Ariza publicada en 1846, encontramos la siguiente alusión a la deportación del periodista rebelde a las lejanas Filipinas:

- Dime, Enrique, ¿qué medios hay de incomodar a un ministro todopoderoso?
- Muchos, Fernando: pero tienen algunas contras.
- Vé diciendo.
- El primero, ser conspirador. Tiene la contra, sin embargo, de que si te cogen te fusilan.
- Adelante.
- Ser periodista. Pero si el ministro se enoja te puede enviar a Filipinas. [...] (Ariza, 1846: 170).

### *Cómo escriben los periodistas. El estilo*

Entendemos aquí por estilo los tópicos y las expresiones que manejan los periodistas en sus escritos, el tono de sus artículos, así como el lenguaje empleado. Nos limitaremos a comentar algunas tendencias y estrategias que se señalan en los textos estudiados, pues es éste un tema al que casi todos los escritores prestan atención al caracterizar al periodista y sus tareas y son numerosas las referencias.

Generalmente se habla del estilo *encorsetado* del periodista; cargado de frases repetidas y gastadas que apenas conservan ya su significado pero que sirven a sus propósitos. Para Andueza, por ejemplo, el periodista esconde constantemente sus propios intereses detrás de la coletilla “la felicidad del país” (1843: 211), y Mesonero Romanos ofrece algunos ejemplos del catálogo de

---

<sup>122</sup> La isla de Fernando Poo, actual Malabo, era una provincia de ultramar española situada en el Golfo de Guinea. En 1843 se estableció allí la presencia española tras un periodo de dominación británica (1827-1843). En la España de finales del XIX era habitual enviar a los facciosos o revolucionarios a esta alejada posesión, como señala Manuel Tuñón de Lara: “Fernando Poo sólo era bueno para deportar sediciosos españoles o autonomistas cubanos” (2010: 74). Los periodistas debían estar entre los insubordinados que solían ser castigados con la deportación a Fernando Poo, según se deduce de las palabras de Ossorio.

expresiones que individualizan el lenguaje de los periodistas: desde el periódico se explica la *teología política*, se tratan y deciden *cuestiones palpitantes*, se anatomiza a los *hombres del poder*, se conmueve a las *masas*, se *forma la opinión*, se intenta *representar al pueblo*, etc. (1844: 487).

El tono que el periodista debe emplear es siempre variable, “profundo unas veces, y ligero y satírico las más”. Pero, en general, debe dominar todos los tonos de la escritura y adaptarlos hábilmente a cada tema y situación (Andueza, 1843).

Si hay un tipo de periodista al que se impute con mayor énfasis el empleo de estructuras y expresiones vacías y repetitivas, ese es el *gacetillero*. Para Díaz de Benjumea, antes de la aparición de los gacetilleros profesionales, la sección de la gacetilla era amena, decorosa, pudorosa, nada chismosa, satírica y escrita en un español “sano y robusto”. Con el tiempo, y la profesionalización de la labor de redacción de gacetillas, el estilo se ha encasillado y se basa únicamente en la repetición de una serie de moldes y esquemas conocidos por todos. Se dice que el gacetillero, una vez dominada la labor, no ha de sudar mucho para desempeñarla, puesto que sólo tiene que copiar una y otra vez los moldes ya empleados<sup>123</sup> (Díaz de Benjumea, 1881). Para Garay de Sarti, el estilo del *gacetillero* se define por el empleo del insulto y de la imprudente mentira, en vez del gracejo y la útil y agradable inventiva (1872).

Otro estilo que se desacredita es el del revistero de salones. La exageración en la descripción del lujo y la suntuosidad es moneda corriente en los textos del revistero de salón, así como el vocabulario preciosista plagado de galicismos y extranjerismos (Santisteban y Mahy, 1872). A pesar del efecto rebuscado que pretende, Matoses habla de la mediocridad que se percibe en los escritos del revistero. Afirma haber leído muchas revistas de salones en las que el lenguaje usado “no es sino un entontecimiento literario”, “¡Nada de ingenio! ¡Nada de inspiración! ¡Ninguna espontaneidad! ¡Ningún rasgo elevado!” (1887: 196). Para él, las revistas de salones representan la futilidad más mediocre: “la esterilidad forzada, la violencia mal escondida, la afeminación con tirillas y sombrero de copa” (*ibidem*). En esos textos se amontonan palabras inconexas y abundan los “adjetivos despreciados

---

<sup>123</sup> Un ejemplo excelente de la repetición de modelos lingüísticos y estilísticos por el gacetillero lo encontramos en la novela de Julio Nombela *Los 300.000 duros* (1866), que estudiaremos más adelante. El gacetillero que trata de conseguir un puesto en un periódico fundamenta su eficiente creación de gacetillas en el empleo de un *manual* propio, heredado de un antiguo gacetillero: “Un amigo mío que ha sido mucho tiempo gacetillero, y que ahora es delegado del gobierno en una sociedad de crédito, al retirarse, me dejó en un librito escritos de su puño y letra los modelos principales de la gacetilla: el libro es muy curioso y dice por ejemplo: ‘Gacetilla modelo para dar cuenta de un sarao’ [...]” (1866: 492).



por los franceses”, como *cursi*, *fashionable*, *hig-life* [sic] o *chic*<sup>124</sup>. A modo de interesante colofón, Matoses realiza una serie de recomendaciones concretas para aquellos que cultivan esta variedad periodística en la que está presente toda la falsedad y el artificio de las fiestas que se detallan.

Haced las revistas con algo de realidad, si queréis cautivar el interés público. Decid qué aderezo de brillantes era falso, cuál era prestado, cuál alquilado, cuál otro exigió un sacrificio para sacarlo momentáneamente del Monte de Piedad [...] Haced, en fin, una revista fiel y verdadera de lo ocurrido, y no nos vengáis vendiendo como paraísos esas reuniones de chismografía y falsificación (1887: 198-199).

Tampoco la tarea de la crítica se libra de los ataques. Zamora y Caballero afirma que en España no hay *críticos* sino *criticadores*, es decir, meros *reprobadores*, pues la mayoría de las críticas resultan violentas e interesadas. Antonio Flores comenta que el periodista que critica obras de teatro “en dos minutos forma una reputación o echa por tierra la que se había formado en veinte años de estudio y de trabajo; para él no hay más que obras inmortales o detestables, artistas inimitables o estúpidos, ejecuciones inmejorables o pésimas” (1893: 382). No es raro leer en las críticas que aparecen en reputadas publicaciones barbaridades como *reposidad* y género *leyendesco*, “que ambas palabrejas se han leído en Madrid y en dos periódicos de muchas pretensiones, hace pocos meses” (Zamora, 1872: 186). Zamora analiza asimismo la práctica de la crítica musical, que adolece de una falta de rigor terminológico, prueba de la ignorancia que adorna al crítico musical, y de un notable deseo de censura gratuita (1872: 187). Proporciona algunas ideas acerca de cómo debería ser el periodista encargado de la crítica: conviene que haya recibido una gran instrucción, que muestre un exquisito gusto, que se presente como una “innegable autoridad”. Asimismo, es preciso que emplee razones incontrovertibles para demostrar la verdad, que no se ocupe de la personalidad del autor y, sobre

---

<sup>124</sup> Sobre la abundancia de extranjerismos en los escritos de Amodeo (seudónimo de Ramón de Navarrete), escribió F. Mora y Bolívar en el folletín de *La Unión*, en 1879, llegando incluso a contabilizar los términos procedentes de otros idiomas que había empleado el afamado revistero durante el último mes. Mora y Bolívar censura abiertamente el estilo del revistero, que califica de empalagoso por el abuso de términos foráneos: “lo que *Asmodeo* practica con el continuo empleo de veces inusitadas, es hacer alarde de una goma cuya viscosidad llega a empalagar aun a los excesivamente tolerantes con las exigencias del moderno vivir.” (“Gazapos”, *La Unión*, 3-5-1879). Ofrece el curioso recuento de los términos extranjeros aparecidos recientemente en las revistas de *La Época*:

Allá van, para que no se me tache de exajerado [sic], las superfluidades lingüísticas del mes último:

*Inglesas*. Season. Dandy (dos veces), Hig life (dos veces), Ulster, Fashionable.

*Italiano*. Dilletanti.

*Francesas*. Seubrette, Sauterie, Landaux., Cocottes, Troupe (dos veces), Feerie (dos veces), Pas de deux, Ca va sans dire, Comme ‘il faut, Hors ligne, Mise in scene [sic] (dos veces), Le mot de la fin. (*Ibidem*)

todo, que sea una persona *bien educada*. El ejemplo de crítico por excelencia que se cita es *Fígaro*, aunque señala que resultaba *algo duro* (Zamora, 1872: 184).

A cada tipo de periodista se le imputan unos vicios en el lenguaje y un tono propio; así, el redactor de sueltos abusa en sus escritos de la mofa, el escándalo y la calumnia, mientras que el redactor de fondos destila iracundia, mordacidad y veneno en sus escritos (Garay de Sarti, “El periodista de oficio”, 1872). En cambio, al periodista parlamentario, el que desempeña su labor principalmente desde la tribuna de periodistas, Modesto Fernández le atribuye cualidades que se apartan de la tónica general negativa en la descripción del periodista. Dice que su estilo es “comedido y respetuoso” y aunque se censuran los defectos naturales de los tribunos, se matiza que “la calumnia y la maledicencia rara vez encuentran allí hospitalidad” (1873: 423). Los hermanos Ossorio, sin embargo, muestran una visión muy distinta del periodismo parlamentario; sus tareas son tediosas y el ambiente de trabajo poco deseable<sup>125</sup>. Ofrecen un desalentador consejo a aquellos que se inician en él: no dejarse alucinar por la brillantez de las Cámaras, pues es un esplendor que el periodista nunca alcanzará (1891).

La precipitación que resulta inherente a la labor periodística se menciona en algunos de los textos estudiados; los periodistas han de escribir *a vuelapluma*, y por ello se leen muchos disparates en la prensa diaria. La precipitación y las licencias de la literatura política justificarían la aparición en los periódicos de errores lingüísticos tales como *dar datos*, *imponer impuestos*, *volvamos en sí*, etc. Manuel Ossorio aporta incluso un ejemplo de las incoherencias y los dislates que aparecen en prensa, como el aviso de la desaparición de un joven de quien se ofrecen detalles poco relevantes: “ha desaparecido de la casa paterna [...] un joven de unos 14 años que debía examinarse de matemáticas [...]” (“El espíritu de la prensa”, 1877: 75).

---

<sup>125</sup> Los hermanos Carlos y Ángel Ossorio caracterizan de forma mucho menos halagüeña la rutina del periodista parlamentario en *Manual del perfecto periodista*:

En días de sesión soporífera, el aburrimiento más absoluto le enervará de tal modo, que entre bostezo y bostezo no le quedará tiempo para hacer unas cuantas líneas; en tardes de sesión borrascosa, el asunto, es decir, la tribuna, cambia de aspecto; pero, ¡de qué modo! Cuantos con razón o sin ella se titulen periodistas, llenarán la tribuna con tanta sobra de atrevimiento como falta de consideraciones. El infeliz encargado de extractar la sesión, tendrá que hacerlo bajo el poder de una muralla de carne humana que le oprime, le estruja, le lastima, impidiéndole afilar el lápiz o sacar el brazo para entregar al ujier, y que éste a su vez pase al ordenanza del periódico, las cuartillas que, volando, ha de llevar a la imprenta. (1891: 115)

Nos quedaría abordar el tratamiento que se hace de los diferentes géneros periodísticos. Resulta significativa la aportación de Flores, que alude al hastío del público frente a la abundancia de las discusiones políticas en la prensa de mediados de siglo. El escritor apunta un sutil cambio de tendencia en el espíritu de la prensa periódica: “aunque aún se siguen escribiendo artículos de fondo y aún siguen siendo muy largos, dicen las gentes que ya saben lo que en ellos se dice y nadie los lee” (1893: 384). La conclusión de Flores permite vislumbrar un cambio de paradigma en el periodismo, ya a comienzos de la década de los cincuenta: “El periodismo legítimo apenas es otra cosa que la *gacetilla*, [...]” (1893: 384). En la exitosa comedia de Luis Eguilaz *Verdades amargas* se encuentra también esta idea sobre el imperio de la gacetilla, como veremos más adelante.

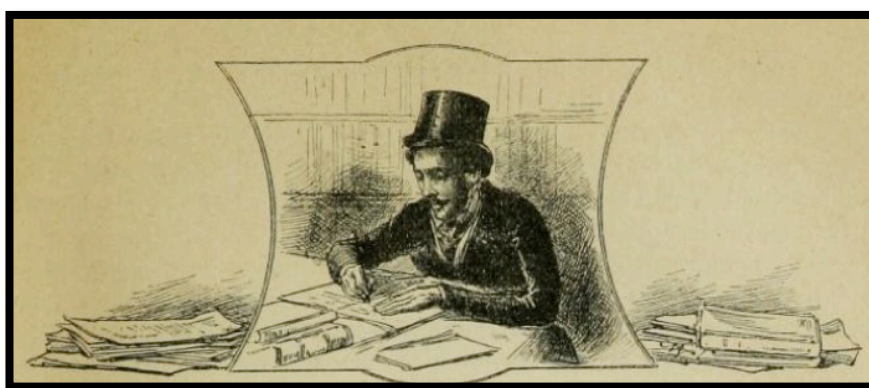


Ilustración 3: Antonio Flores, "El cuarto poder del estado", *Ayer, hoy y mañana*, tomo II, 1893

### *¿Dónde queda la verdad? La realidad y el periodista*

*Si no hay noticias, se inventan.* Este axioma se menciona en varias ocasiones en los artículos que manejamos<sup>126</sup>. El periodista, especialmente el gacetillero o el noticiero, no puede llegar a la redacción “con las manos vacías”. En estos casos, se plantea como solución inventar las noticias. El gacetillero evocado por Díaz de Benjumea no tiene problemas para elaborar el embuste: si no encuentra nada que contar, siempre puede discurrir temas que parezcan actuales o que nunca dejen de serlo. Por ejemplo, puede dar cuenta de las peticiones que se dirigen al alcalde para que repare el empedrado de las calles o quejarse de la mala calidad del tabaco, asuntos que nunca pierden del todo su

<sup>126</sup> Por ejemplo, en “El gacetillero”, 1881, de Nicolás Díaz de Benjumea y en “Noticierismo”, 1892, de Manuel Ossorio y Bernard.

vigencia. En otras ocasiones puede llegar a inventar completamente aquello que escribe<sup>127</sup>, como la vida y obras del santo del día, en cuyo caso basta con reproducir y mezclar los tópicos que suelen aparecer en las biografías del Santoral. El noticiero, figura muy cercana a la del gacetillero y fruto quizá de la evolución éste, debe proceder con la misma capacidad de inventiva si se encuentra en similar situación. Ante la inexistencia de la noticia, la inventa, a veces incluso por recomendación del director<sup>128</sup> (Manuel Ossorio y Bernard, “Noticierismo”, 1892). En la novela *Los hombres de la época o la rueda de la fortuna*, Francisco de Paula Entrala recrea la conversación de un redactor con el gacetillero. Este último afirma que no trae a la redacción ninguna información nueva; así que el redactor comenta que deberá recurrir a los lugares comunes de la prensa:

—¿Nada? mejor, entonces diré que las calles están intransitables; que la lanza de un coche ha penetrado por el ministerio de la Gobernación, asomando por la calle de San Jacinto; que Lamartine está de caza en Saint Denis; que Dumas está haciendo sus Memorias; que se van a publicar veinte periódicos más; que ha muerto *El Patriota del Turia* y que *El Hijo de la Noche*<sup>129</sup> se pasó anoche por el estanque del Retiro; que la *torre de Santa Cruz*<sup>130</sup> continúa sin novedad, como de costumbre, que en la casa de fieras hay jaulas desocupadas para el que las quiera,

Y que estoy triste, muy triste,  
desde que supe ayer tarde  
que los pobres periodistas,  
no somos *hijos de nadie*. (1864: 116).

<sup>127</sup> El periodista catalán Juan Bautista Martí y Navarre, autor de unas memorias periodísticas de las que nos ocuparemos en el apartado dedicado a las autobiografías, ofrece una simpática anécdota acerca de las invenciones de los periodistas. Cuando trabajaba en *El Principado*, periódico de Carlos Frontaura que se empezó a publicar en 1882, se encontró en la siguiente situación: había cubierto los Juegos Florales y, al llegar a la redacción, Frontaura le dijo que debía incluir en su artículo los apellidos de los asistentes. Como el joven periodista no había tomado nota de esta información, resolvió hacer lo que llama “una pequeña trampa”: “dar una larga serie de los apellidos más conocidos y corrientes en nuestra capital, en la seguridad de que nadie habría de desmentirme, toda vez que tales cognombres tenían de corresponder forzosamente a uno o a otro o a muchos de los concurrentes al acto. Y, efectivamente; no se formuló reclamación ni protesta alguna” (1931: 52-53).

<sup>128</sup> Esto nos sugiere la siguiente reflexión: si el recurso a la invención de noticias era un fenómeno más o menos habitual, o al menos reconocido como tal por los periodistas, quizá convendría tenerlo en cuenta al emplear la prensa como fuente documental para la historia.

<sup>129</sup> *El Patriota del Turia*, de Luis Eguilaz, y *El hijo de la noche* fueron dos melodramas estrenados en el Teatro de Novedades con puestas en escena sorprendentes. El primero de ellos se representó por primera vez el 24 de diciembre de 1857 en el citado coliseo; del segundo ignoramos este dato. Jesús Rubio Jiménez apunta que en *El Patriarca del Turia* cruzaba la escena un rebaño entero de ovejas; mientras que en *El hijo de la noche* se presentaba un combate naval (1989: 148).

<sup>130</sup> Seguramente alude a la torre de la madrileña iglesia de Santa Cruz, que era conocida como *la atalaya de la corte* por ser el punto más alto de Madrid. En 1869 fue derribada de acuerdo al plan urbanístico propuesto de Ángel Fernández de los Ríos.

El periodista no sólo inventa, sino que además miente. Aunque también puede ocurrir que sea un error de los cajistas el que haga pasar por embustero al periodista (Ossorio, 1892). Pero la situación más habitual es el periodista proporcione informaciones de cuya certeza no está seguro o, directamente, que haga uso consciente de la mentira con una determinada finalidad. Así, Ossorio se refiere a la sorpresa de los periodistas españoles al saber que un redactor berlinés había ido a prisión por publicar una información falsa. “Aquí no se observa con excesiva escrupulosidad el respeto a la verdad de los hechos”, lamenta (1892: 320).

En el artículo “Los escritores, según mi portera”, Matoses incide en la opinión generalizada de que el periodista se dedica a escribir mentiras y, encima, gana mucho dinero con ello: “Pues, ¿y los que escriben los papeles públicos? Hay hombre que, por poner cuatro mentiras cada noche, gana doscientos duros todos los meses. Allí se van a la oficina del periódico, zurcen cuatro embustes de ‘aquí que no peco’, y luego los bobos les compran el periódico y les dejan un dineral de ganancia” (1887: 190).

Si el embuste del redactor se descubre, o la realidad se encarga de negar lo que ha afirmado el periodista con vehemencia (como la muerte de alguien), el mecanismo de la rectificación puede ofrecer una honrosa salida al periodista farsante. No obstante, a los periodistas no les gusta rectificar: Ossorio recuerda que la prensa informó de la muerte de Ventura de la Vega mientras éste gozaba de salud; y lo mismo sucedió con una señora, de cuya muerte falsa se informó en tantas ocasiones que, cuando finalmente se produjo la tan anunciada defunción, los periodistas la introdujeron con las siguientes palabras: *por fin murió la señora doña...*<sup>131</sup> (Ossorio, 1892: 319).

---

<sup>131</sup> Quizá esta anécdota que menciona Ossorio sobre la falsa muerte de una señora esté inspirada en la historia de Carolina Coronado (1820-1911). La poeta sufría catalepsia, enfermedad que la dejaba en un estado similar a la muerte. La prensa anunció en varias ocasiones su muerte; por ejemplo, en 1844 *La Risa* comentaba junto a una composición de la autora —la fábula en verso “La poetisa y la araña”—que toda la prensa de la corte había publicado erróneamente el fallecimiento de la artista:

Esta composición es de nuestra apreciable colaboradora la señorita Doña Carolina Coronado, cuya muerte han anunciado todos los periódicos de la Corte. Otra composición tenemos en nuestro poder, que nos remitió su amable autora desde Badajoz con fecha del 3 del presente mes, día de su muerte, que a ser cierta nos hubiera llenado de amargura; pero afortunadamente es falsa aquella noticia tan alarmante para los amantes del verdadero mérito: la señorita Coronado vive tan amable, hermosa y extendida como siempre, y en los momentos en que se creía había exhalado el último suspiro, estaba muy distraída y alegre escribiendo para *La Risa*. (21-1-1844).

El diario *El Mundo* había sido el encargado de difundir la información, que a su vez había tomado de la prensa sevillana. La prensa se llenó de homenajes y elegías a la autora por parte de escritores como Ramón de Campoamor o Nicomedes Pastor Díaz. Carolina desmintió inmediatamente la noticia y publicó en *El Heraldo* “La muerte agradecida” como reconocimiento a los lamentos por su supuesta muerte. Vide Vega Rodríguez, P. (2006). *Carolina Coronado (1820-1911)*. Madrid: Ediciones del Orto, pp. 22-23.

Un lugar común al hablar del periodista y de su labor es la alusión a la *censura*; no obstante en el conjunto de artículos seleccionado sólo hay referencias directas a ella en “El escritor público”, de José María de Andueza (1843). Se trata de una realidad ligada por completo a la evolución de las leyes que regulaban el ejercicio de la prensa. Andueza se refiere a la censura en tono festivo y desenfadado. El personaje que crea para ilustrar al periodista, Don Modesto Salido, comenta apurado que debe regresar a la redacción para cambiar algunas de las palabras del artículo que acaba de escribir. El personaje ofrece una pequeña lección acerca de cómo proceder para eludir el lápiz del censor sin modificar el espíritu del mensaje: “¡Oh! es un artículo fuertísimo [*sic*], de esos que hacen eco en las *masas del pueblo*; en una palabra, *contundente*. En él he puesto la voz *traidores* que al fin es denunciable, y voy a sustituirla con otra: *apóstatas*, por ejemplo, o *inmorales*, o *dilapidadores* de los fondos públicos... una cosa por el estilo: ello es igual, y no choca tanto” (1843: 212).

### *La rutina del periodista: horarios y costumbres*

Nos interesa aquí conocer cuál fue la representación de la rutina y de las costumbres del periodista en las colecciones costumbristas.

El gacetillero que presenta Antonio Flores a mediados de siglo frecuenta la redacción sólo cuando han concluido las funciones del día y los teatros han cerrado, por lo que cuando llega al periódico únicamente encuentra allí al confeccionador y a los redactores de fondos. Una vez que ha concluido de reseñar cada función, ha de ocuparse de las obras literarias y del recorte de las gacetillas de otros periódicos.

La rutina del periodista *noticiero* es descrita por José Soriano de Castro con cierto detalle: el personaje no para un momento, está siempre trabajando y yendo de un lado a otro para enterarse de todo. El autor sugiere el contraste entre el noticiero y el literato, ya que quien describe los hábitos del noticiero es un literato que no puede ocultar la envidia que le inspira la buena vida de la que cree que disfruta el noticiero (1872: 315).

La rutina del crítico, apunta Eduardo Zamora, no es muy diferente de la de cualquier otro español, puesto que “hace lo que hacemos todos. El crítico se levanta tarde, sale a la calle, almuerza, toma café en el Suizo o en La Iberia, asiste de vez en cuando a los teatros, tiene deudas, lleva carrik y

anteojos, habla mucho de artes y poco de política y cuando llegan al poder sus amigos trata de lograr un empleo. Zamora concluye que no puede considerarse que el crítico constituya un tipo porque no hay nada en su rutina que lo individualice. ¿Sugiere así que cualquiera puede ejercer de crítico? Parece que sí. Algunos años después, Clarín denunciaría esta misma idea cuando afirma que “cualquier muchacho que no tiene carrera, o tiene una carrera que para nada se relaciona con la literatura, se cree capaz de ser crítico [...]” y “la crítica hoy viene a ser la murmuración elevada a la categoría de ministerio público” (“Críticos a real y medio”, *El Porvenir*, 1882, cit. en Ródenas (ed.), 2003: 242).

De forma irónica se abordan también las costumbres diarias del periodista en el travieso “Código de un maldiciente” de Ossorio. Describe el oficio del periodista, en el que priman las siguientes *actividades*: mirar alto, toser recio, hablar mucho y comer gratis (1877: 80).

Otros hábitos que se atribuyen al periodista han sido ya mencionados en las páginas anteriores al tratar diferentes cuestiones: la asistencia a los cafés, la participación en disputas, la presencia en salas de teatros o en el Casino, así como en el Ateneo o en las principales librerías, etc.

### *Cómo percibe la sociedad las condiciones de vida y trabajo del periodista*

No se trata aquí de intentar dilucidar la respuesta a un interrogante tan complejo; pero sí de exponer el modo en el que los autores costumbristas interpretan la percepción que la sociedad alberga del personaje. Modesto Fernández presta atención a este asunto cuando describe a los periodistas parlamentarios, ya que éstos han de aprender que “al aplauso sucede la censura”, y que, finalmente, la consideración que el público les otorga dista tanto del aplauso como de la censura para situarse en el término medio entre ambos (“La tribuna de periodistas”, 1873).

Todo el artículo de Matoses titulado “Los escritores, según mi portera” (1887) se dedica a dar cuenta de la imagen que él cree que las gentes sencillas albergan de los escritores y, entre ellos, de los periodistas. Para la portera, los periodistas son, en general, unos desvergonzados cuyas descarriadas existencias ni siquiera se ajustan a las doctrinas sobre las que escriben:

Y es que como no tienen temor de Dios, ni vergüenza, ni religión... y esto todos, todos, hasta los que escriben en los periódicos religiosos. Arriba vive uno que está en un periódico

católico, y si usted viera, ¡qué lengua tienen! ¡qué blasfemias cuando se incomoda! ¡qué palizas le pega a su pobre mujer! (1887: 191)

La relación entre periodismo y oficio se pone de relieve en el artículo dedicado por Garay de Sarti al *periodista de oficio*. El escritor señala las desconfianzas que seguramente asaltarían al público al leer que el periodismo se identifica con un oficio, es decir, con el “calificativo de la profesión más noble” (1872: 354). El escritor sobreentiende que el lector no cree que el periodismo sea una actividad noble, por lo que aclara que en el artículo tratará de explicar tan *extraña* identidad. Por supuesto, Garay presenta al periodista como un *profesional del ascenso*, y ahí sí puede encajar el apelativo de oficio aplicado al periodista. Trata de combatir una arraigada idea sobre el fin y el espíritu del periodismo: el encargado de la instrucción de las masas es el maestro, no el periodista, cuyos fines, aunque no se explicitan en el texto, parecen estar bien alejados de tan noble propósito.

Por último, es interesante traer aquí la imagen del periodismo y el periodista que, según algunos de los autores estudiados, tienen los jóvenes que se deciden a fundar un periódico. Tanto “El periódico callejero” de Matoses (1873) como “El primer periódico” de Manuel Ossorio y Bernard (1877) son textos que apuntan en esta dirección y que ofrecen ciertas coincidencias. Matoses se dirige a los que creen, equivocadamente, que fundar y escribir periódico es una tarea sencilla:

¡Oh, inocentes fundadores de periódicos satíricos y callejeros! ¿Creéis que un periódico es un buñuelo? ¿Creéis que escribir un artículo es lo mismo que sumar una cuenta? ¿Creéis que esa facilidad engañadora con que algunos escritores adornan sus obras es producto de la casualidad o el deseo? Pues si así fuera, incautos escritores, ¿no se contarían a cientos los autores reputados? ¡Y sin embargo...! (1873: 453)

Ossorio alude asimismo al equivocado supuesto de que es fácil crear y mantener un periódico. Muchos de los que lo han intentado han fracasado:

¿Qué escritor no ha intervenido más o menos en semejantes escenas? ¿Qué estudiante no ha intentado empresas análogas? Por fortuna para las letras, la inmensa mayoría de los Pérez, Gutiérrez y Retana, se quedan en su primera probatura, y los que se lanzan nuevamente a la lucha, es porque sin duda están destinados a seguir, con mayor o menor éxito, la espinosa senda de la vida literaria. (1877: 16)

Resulta curioso que ambos autores tengan la precaución de afirmar que no se refieren a ningún periódico en concreto y que no pretenden herir con sus palabras a persona alguna. Las



susceptibilidades en el mundo de la prensa ya sabemos que podían acabar en duelo, y quizá ambos insertaron estas aclaraciones para evitar este tipo de enfrentamientos.

## 1.6. Jerarquía y tipología en la redacción

El asunto de las jerarquías y rangos en la redacción es, sin duda, el aspecto que con mayor profusión tratan los escritores costumbristas que describen al periodista: plantean la clasificación de sus diferentes tipos y, en ocasiones, presentan también las relaciones jerárquicas que se dan entre ellos. La presentación de las relaciones entre distintos tipos de periodistas casi como una taxonomía científica conecta con la clasificación de los actores de la prensa parisina publicada en 1843 por Honoré de Balzac bajo el título de *Monographie de la presse parisienne*. Guillaume Pinson señala la crítica que deslizaba Balzac al presentar a los periodistas como elementos de una absurda clasificación científica: “Le texte de Balzac est en effet fondé sur l'établissement d'une nomenclature des métiers du journalisme, répondant ainsi à la manie classificatrice dont Balzac se moque tout en l'exploitant scrupuleusement” (2012: 44).

Una definición genérica del periodista la ofrece Ossorio y Bernard, en el apartado segundo de su “Código de un maldiciente”<sup>132</sup>, titulado “De los periodistas”: “son periodistas todos cuantos contribuyen a la formación de un periódico, ya escribiendo algún artículo suelto o gacetilla, ya cortándolos de otros periódicos, ya limitándose a ir por noticias redactadas a los Ministerios o Casas de Socorro” (1877: 77). Se apuntan aquí los diferentes modos de *ser periodista* y de ejercer el periodismo. La escritura no es condición necesaria; también se considera periodista a quien se dedica a recortar columnas de otras publicaciones –tarea propia de los *redactores de tijera*–, o a recoger noticias *ya redactadas* en los lugares que suelen ser foco de novedades, alusión a la figura del noticiero.

Sugestiva resulta al respecto la propuesta de Antonio Flores, que trata de establecer una analogía entre las diferentes categorías de trabajadores de la prensa y la organización del poder en el artículo que lleva por título, precisamente, “El cuarto poder del Estado” (1893). Así, para Flores los

---

<sup>132</sup> En 1829 había publicado Horace Raison una obra considerada característica del discurso panorámico sobre el periodismo, *el Code du littérature et du journaliste, par un entrepreneur littéraire*. El texto de Ossorio, “Código de un maldiciente”, recuerda al de Raison en el modo de presentar a los diferentes elementos del panorama periodístico, aunque si Raison hacía hincapié en los aspectos lucrativos de la prensa, Ossorio critica la inautenticidad y la vacuidad de los periodistas.

redactores de fondo serían “como el antiguo Consejo de Castilla en pleno”, y los de sueltos equivaldrían “a cien asambleas legislativas”. A través de estas correlaciones, Flores ilustra el gran poder de la prensa en la sociedad.

### *Periodistas ministeriales y periodistas de oposición*

Esta es una de las dicotomías más citadas en las caracterizaciones del periodista. La oposición entre periodistas *ministeriales* y *de oposición* resulta un tema recurrente sobre todo a mediados del XIX; después, en colecciones costumbristas posteriores, se abandona parcialmente esta oposición y se opta por clasificar a los periodistas de acuerdo a criterios distintos al apoyo o ataque incondicional al Gobierno, como el género de artículos que cultivan.

La forma de proceder de cada tipo de periodista responde a esquemas fijos: el periodista ministerial ha de adular de forma incondicional al gobierno, aunque sepa que éste no merece halagos y que con sus lisonjas se convierte en el blanco de la crítica de la prensa de signo contrario. La representación que se ofrece de él es la de un personaje servil cuya meta es el ansiado *premio* que se le promete a cambio de sus aplausos: un puesto en la escala del poder. Así presenta Andueza lo que llama “el ridículo de los Periodistas del gobierno”, con alusión velada al duelo incluida:

No hay remedio, esclama [*sic*] el director de *La Legalidad*: Vd. entiende la materia, y es preciso que escriba un artículo prodigando elogios a manos llenas al decreto del ministro de Hacienda.—No tengo inconveniente, pero advierto a Vd. que nos van a llamar vendidos, aduladores, y qué sé yo qué más.—Deje Vd. de chillar, que más padeció Cristo por nosotros: además, se está preparando un golpe de Estado... chist... en secreto... ya verán Vds. como el gobierno marcha.—De modo que eso ya es otra cosa; si el gobierno nos sostiene —¿Qué es sostener? Premiar, amigo mío, premiar. Detrás de ese artículo hay un empleo; lo sé de buena tinta, y le tengo a Vd. muy recomendado: no ignora Vd. que tolos los días veo a S. E.—Basta, basta: haré un artículo que pueda arder en un candil: si lo critican y critican el decreto, me encargo de sostener la polémica, y nos veremos las caras.—Es decir que puedo descuidar.... —Lo dicho, dicho: este negocio corre por mi cuenta. (1843: 213-214).

El periodista de oposición no sale mejor parado: se muestra su ridícula condición a través de los artículos que ha escrito o planea escribir, todos ellos cargados de críticas injustificadas que se vierten a través de expresiones virulentas y gastadas.

Antonio Flores alude a los redactores *presupuestívoros*, los que se nutren de los presupuestos, es decir, los ministeriales; y los *cesantes*, que lógicamente hacen el papel de oposición hasta que puedan recuperar el puesto que perdieron por uno de los habituales cambios de gobierno. Es interesante la relación entre el periodista de oposición y el cesante: parece que era frecuente el trasvase de una a otra condición<sup>133</sup>. *Presupuestívoros* y cesantes integran la atmósfera de los diferentes tipos de redacciones, según plantea Flores, y tienen ambos condición de redactores *supernumerarios*.

### *El gacetillero*

Una de las figuras que más atención recibe en los artículos estudiados es la del *gacetillero*. En *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-44) no se menciona su figura ya que los periodistas sólo se tipifican en *ministeriales* y de *oposición*.

Será en 1893 cuando aparezcan las primeras alusiones a los periodistas encargados de rellenar la *gacetilla de los periódicos*; y en las colecciones sucesivas siempre se va a abordar, con mayor o menor profusión, la figura de este tipo de periodista. En el texto de Flores se le presenta como el encargado de dar cuenta de las funciones a las que ha asistido, tarea que realiza con grandes dosis de arbitrariedad. Sus comentarios resultan un tanto radicales porque no concibe la existencia de términos medios: “para él no hay más que obras inmortales o detestables, artistas inimitables o estúpidos, ejecuciones inmejorables o pésimas” (1893: 381). Además, el tiempo que consagra a

---

<sup>133</sup> La relación entre periodista y cesante sirve al periodista asturiano Manuel Fernández Junco (1846 – 1928) para hacer una sátira del periodismo de finales de siglo. En *Tipos y caracteres*, obra que publicó en Puerto Rico, en 1882, incluye el artículo “Perico Pluma de Ganso”, un texto en forma epistolar. Juan escribe a su amigo Perico, que acaba de quedar cesante. Le hace una relación de todos los trabajos que no le conviene ejercer: es preferible no hacerse ni comerciante, ni industrial, ni trabajador mecánico. Lo mejor que puede hacer es *periodiquear*, “nuevo arte que puede ejercerse sin preparación ni aprendizaje de ningún género” (1882: 180): “Basta ignorarlo todo, o saber olvidar a tiempo lo que se haya aprendido en la escuela; echar el alma hacia atrás y el pecho hacia adelante; requerir, el diccionario de los insultos; lanzar muy lejos el libro de la buena crianza, y... cáatate periodista al uso” (*ibidem*). A continuación, Juan ofrece una serie de consejos a su amigo para *periodiquear*; sobre todo, debe promover el escándalo, escribir disparates y emplear el insulto. La misiva finaliza con una invitación a ejercer una actividad para la que Perico está perfectamente dotado: “Fundado en estas y parecidas razones, insisto en que debes dedicarte desde luego al nuevo arte de *periodiquear*. Una de las condiciones más indispensables para el caso, consiste en no tener ninguna, y tú serás ¡oh Perico! todo un periodista sin condiciones. ¡Ánimo, pues, que tocan a desuello! ¡Desenvaina, va la péñola incisiva y maldiciente; mójala en hiel de perro envenenado, y escribe y pincha y raja sin compasión!” (1882: 183).

cada uno de los objetos de sus comentarios es limitado e insuficiente, pues dedica “cuatro líneas al comentario de una extensa obra que apenas ha hojeado” (*ibídem*).

El *periodista peatón*, el que pasa la jornada recorriendo la ciudad en busca de los focos de noticias y que por su descripción corresponde a los que en otros textos se llama *gacetillero*, es, para Ruigómez, el “representante de la literatura periodística espendida [*sic*] al menudeo” (1872: 386). En el ámbito de la novela, Francisco de Paula Entrala propone una parecida caracterización del gacetillero: es el “rebuscador de noticias” (*Los hombres de la época*, tomo I, 1864: 140).

Para Ossorio, el gacetillero es un personaje que debe vestir con elegancia, saber plagiar versos humorísticos de escritores antiguos, asistir a estrenos, dominar el vocabulario de los toros si el ámbito de su labor es la tauromaquia, y tener un estómago adaptado a los mezquinos rendimientos del empleo (“Código de un maldiciente”, 1877).

Díaz de Benjumea detalla cómo es el trabajo del gacetillero. Es un principiante sin apenas sueldo, cuya labor consiste por lo general en traducir anécdotas del francés, recortar las columnas de los colegas de la corte y las provincias y comentar alguna función de modo no muy extenso ni profundo pues las redacciones ya cuentan con “un redactor especial, asistente a los estrenos de las producciones dramáticas” (1881: 451).

### *El redactor de fondo*

Flores afirma que los periodistas “de verdadera miga y sustancia” son los redactores de fondo, cuyos trabajos muestran “mayor peso y razonamiento”. Escriben sobre lo que han oído en el café y comentan todos los decretos de la Gaceta en función de la orientación del gobierno con grandes dosis de arbitrariedad. Por tanto, son como “el antiguo Consejo de Castilla en pleno” (1893: 378).

Garay de Sartí asume que la misión que corresponde al redactor de fondo, o *primer redactor*, es la de “atacar todo lo existente”; por supuesto, presuponemos que alude al redactor de fondo de un periódico de oposición. Ossorio, en “El código de un maldiciente”, ofrece una representación más zafia de esta figura: el redactor de fondo se limita a tomar un libro antiguo y a copiar párrafos para su artículo.

### *El redactor de sueltos*

El redactor de sueltos cultiva un género que, frente al artículo de fondo, supone la “literatura del porvenir”, sostiene Ossorio (1877). Sin embargo, no exige del periodista especial preparación, sólo la natural habilidad de decir frases sugestivas oportunamente y de hacer juegos de palabras: el suelto se nutre del ingenio de quien lo escribe. El género del suelto es el que con mayor rectitud conduce al éxito, sugiere Garay de Sarti (1872). Esto permite entrever lo que Garay considera que es un periódico. El encargado de los sueltos políticos, también llamado *redactor segundo*, se halla en la vía más directa para acceder a un puesto político, a una “posición social cualquiera”: diputado a cortes, gobernador civil, enviado plenipotenciario, etc.

### *El revistero*

El artículo de Rafael Santisteban y Mahy titulado “El revistero” ofrece una tipología de esta clase de periodista: hay revisteros de toros, de salones, de teatros, de bibliografía, de ciencias, de música, de bolsa, etc. Entre los revisteros de toros, Santisteban distingue al que sabe de toros y ejerce su labor “como verdadero sacerdocio”, y al lego.

Para Santisteban, es prácticamente imposible describir al revistero de salones, porque fuera de sus revistas nada le distingue, no tiene una personalidad marcada. Matoses, en cambio, incide en el carácter repetitivo de la revista de salón. La práctica de las revistas de salón anula la condición de escritor ya que el revistero debe contar siempre lo mismo: “Vuelve, pues, a su casa, o adonde vuelva, y vuelve otra vez, ¡oh dolor! A encontrarse como la vez pasada, con las mismas dificultades para relatar lo ya relatado en otras cien ocasiones por otros cien sujetos.” De forma irónica, Matoses pide la compasión del lector al revistero porque está obligado a desempeñar una tarea tediosa:

Y qué, ¿no compadecen ustedes al revistero de salones? ¿No se le consideran ustedes, apoyado en la mesa, poniendo en prensa la imaginación, sacando una a una las palabras como si fueran cubos de agua, para decir cosas que no existen, ni se sienten, ni después, al leerla, se creen? ¡Ay, pobre revistero! En el pecado llevas la penitencia. (1887: 199).

### *El director*

Apenas se alude a esta figura en los textos sobre el periodista de las colecciones costumbristas; quizá porque las condiciones de periodista y director no tenían por qué estar necesariamente vinculadas: el director de una publicación podía ser además periodista; pero esto no era lo fundamental. La rutina del director y las habilidades que le son necesarias se caracterizan de la siguiente manera: el director suele llegar a la redacción a última hora, y debe “andar mucho y escribir poco para estar al corriente de todo y llevar el pensamiento político del diario” (Flores, 1893: 383). La escritura no es, por tanto, su principal misión, aunque suele ocuparse de los fondos, como se comenta al hilo de la caracterización de la redacción del periódico radical o *demoledor*: el director piensa el artículo de fondo mientras los redactores recortan columnas “soñando recortar cabezas” (1873: 92).

### *Otros*

Aparecen citados o escasamente descritos algunos otros tipos relacionados con el periódico. El *confeccionador* debe tener un hábil manejo de la tijera, pues la principal tarea de quien se encarga de la confección del periódico es la de recortar las columnas de otras publicaciones para *componer* la propia. Una figura muy cercana al confeccionador es la del *redactor de tijera*. Para Ossorio, éste debe emplearla sin duelo y tener horror a la pluma y al tintero (1877).

El perfil del *folletinista* difiere para Andueza y Flores: si para el primero es un pobre traductor que se cree periodista y que apenas recibe remuneración por la venta de sus obras (1843), para Flores (1893), el folletinista es el niño mimado de empresarios de teatro, plazas de toros y artistas.

Otra variedad de periodista es la de aquellos que desempeñan su labor desde la tribuna del congreso —dentro de la conocida como “tribuna de periodistas”—. Modesto Fernández ofrece un tipo caracterizado por atributos en general muy positivos, que se oponen a los habitualmente asociados al periodista. La tribuna de los periodistas parlamentarios se define como “un espacio de natural comprensión”, en el que las polémicas no abundan y reina un clima de animosa fraternidad (1873).

Manuel Ossorio y Bernard desarrolla el tipo del “*redactor universal*”; podría parecer que alude de forma general al periodista, pero en realidad entiende el adjetivo *universal* en el sentido de polivalente o global. Por tanto, sería equivalente al periodista *iris* que menciona Garay de Sarti y que

carga a un mismo con tiempo todos los colores de todos los partidos y que se ejercita, por tanto, “en el arte de Maquiavelo” (1872: 363-364). Ossorio afirma que es un tipo que no abunda pero que existe “y hasta subsiste” poniendo su pluma al servicio de todas las causas. Aboga por que se firmen los artículos del periodista, para evitar el “carácter colectivo del periódico” e impedir el insulto gratuito o al menos facilitar la reparación del agraviado (1877: 60).

La figura del *periodista literario*, en opinión de Manuel Ossorio y Bernard, ofrece pocos alicientes. Debe consagrarse a él todo el que escriba para el teatro y no logre ver sus obras representadas, el que se juzgue poeta o, simplemente, el que quiera ser conocido (1877: 80). Tampoco el personaje del *crítico* invita a realizar una minuciosa descripción: es una figura que se aborda destacando, curiosamente, su ausencia de especificidad (Zamora y Caballero, 1872).

El *editor responsable* no es un periodista, y precisamente por su condición ajena al ámbito periodístico se presta atención a su figura en las colecciones costumbristas. Aunque no ejerce el periodismo, ni escribe en las publicaciones, ni apenas sabe leer muchas veces, es quien responde legalmente de cualquier litigio que el periodista pueda tener con la censura. Se destaca el carácter absurdo e injusto de la práctica de nombrar un *editor responsable*, tan frecuente en las redacciones e importada de la legislación francesa. El editor responsable de la publicación podía ser “un honrado tendero de comestibles, un sacerdote de Baco, un carbonero o cualquier otro industrial por el estilo” (1893: 380), porque para este puesto sirve “casi cualquiera”. Es decir, el editor responsable podía perfectamente no guardar relación alguna con el entorno de la prensa y la política. Flores<sup>134</sup> ironiza sobre la escasa formación que requiere este puesto, en contraste con la elevada responsabilidad que conlleva. El editor responsable es el “verdadero periodista legal, el único que tiene personalidad de escritor público ante los tribunales” (*ibidem*). Ventura de la Vega adaptó al teatro español en 1842 la obra *L'école les journalistes*, en la que aparece la figura de un editor responsable, Juan Mauclerc, al que se engaña con malas artes para que se responsabilice de los excesos cometidos por el periódico.

En el último cuarto de siglo, Garay de Sarti realiza una completa radiografía de la estructura jerárquica de la redacción, desde los puestos más bajos a los más elevados. Habla, por ejemplo, de

---

<sup>134</sup> Antonio Flores sugiere con esto que la cultura de las apariencias tenía un peso importante en el ámbito del periodismo. Rebeca Haidt, en el artículo “Flores de Babilonia: Los ‘gritos’ de Madrid y el imaginario urbano hacia 1850”, ha apuntado que el costumbrista y periodista trataba en algunos artículos de subrayar la importancia de la cultura de las apariencias: “En varios artículos de la colección *Ayer, hoy y mañana: o La fe, el vapor y la electricidad*, Flores destaca el problema de la ocultación de la verdad social y de la valorización de las apariencias conllevado por una cultura incipiente de comodidades (de creciente importancia en el escenario urbano madrileño de mediados de siglo)” (2009: 299).

la existencia de *periodistas de taller*, que ejemplifica en el ficticio Juan Bragas. Sólo necesita retener ciertas frases oficiales y algunos giros frecuentes en las argumentaciones políticas para elaborar sus escritos: la memoria sería, por tanto, su principal habilidad. Si además de buena retentiva tiene *imaginación*, el personaje asciende pronto de aprendiz a *oficial*. En el caso de que se muestre además charlatán, *perdonavidas* y voluble “como el girasol”, no tardará en convertirse en *maestro*. Esta clasificación de Garay resulta especialmente interesante porque la acompañan los atributos exigidos en cada uno de los niveles de periodistas, poniendo de relieve qué clase de capacidades y habilidades se valoran para ascender.

Garay se refiere “sólo al periodista político”, “por ser el que más se adapta a nuestro propósito en el sentido de considerarlo como un recurso de que se valen los ambiciosos para medrar y engrandecerse” (1872: 354). Es decir, para Garay de Sarti el *periodista de oficio* es el *periodista político*. De sus palabras se deduce, asimismo, que hay otros tipos de periodistas *no políticos*: gacetilleros, revisteros, noticieros, a los que decide no referirse (quizá porque ya aparecen descritos en otros artículos de la misma colección, *Los españoles de ogaño*).

Por último, aunque se encuentra al margen las redacciones y del ámbito periodístico, merece la pena destacar el tipo del vendedor de periódicos que pinta Ricardo Sepúlveda en el artículo del mismo nombre, incluido en *Los españoles de ogaño*. Sepúlveda afirma que aquél que se dedica a la venta de la prensa “representa una de las fases de la decadencia visible en la época actual del progreso” (1872: 40). El tipo del vendedor de periódicos suele ser un “mocetón robusto y coloradote” que se mueve en ambientes marginales y emplea sus escasas ganancias en “sus más premiosas necesidades del momento, logrando vivir sin trabajar” (1872: 42). Entre los vendedores de periódico se encuentran también los más desgraciados integrantes de la sociedad: además de niños de familias miserables, señala “mujeres ancianas, viejos valetudinarios, pobres cesantes y otras víctimas de la desgracia” (1872: 43).

### 1.7. Sociabilidad y relaciones del periodista

No cabe duda de que el periodista se presenta como un *ser social*: es frecuente encontrarlo en los lugares típicos de reunión, como cafés, ateneos, casinos, etc., y buena parte de su labor consiste en fomentar, mantener y aprovechar sus propios contactos: sólo así el gacetillero logra la información



necesaria para su sección; e incluso se afirma que los redactores de fondo aprovechan las tertulias de los cafés para recoger ideas que utilizarán en los próximos fondos.

En las páginas anteriores nos hemos acercado de modo indirecto a la cuestión de las relaciones del periodista, al tratar los espacios en los que se mueve el personaje o las condiciones en las que desempeña su labor. Nos ocuparemos ahora de la imagen concreta que se ofrece en estas colecciones sobre los vínculos y las relaciones que mantiene con diferentes grupos o sectores: con sus enemigos puntuales –surge aquí necesariamente la escurridiza cuestión del duelo, estudiada por Juan Carlos Mateos (1998: 323-341) y a la que nos referiremos más adelante–; con otros periodistas, con los lectores y la *opinión pública*, y, por supuesto, con el poder.

El periodista puede sufrir *contingencias desagradables* fruto de su labor, sobre todo cuando emplea la mofa, el escándalo y la calumnia para ridiculizar al enemigo. La primera alusión directa a la cuestión del duelo<sup>135</sup> la hallamos en Garay de Sarti, quien plantea lo siguiente:

No hay secreto inviolable para su pluma, ni se detiene en examinar si las armas que emplea para hacer la oposición son de buena o mala ley: si no matan, basta con que hieran mortalmente.

El objeto primordial es ridiculizar las personas de los enemigos políticos, y esto se consigue fácilmente por medio de la mofa, el escándalo y la calumnia. Verdad es que semejante método suele acarrear contingencias desagradables, y que las mandíbulas de don Fulano han perdido alguna vez su posición natural por desequilibrios a mano armada; sin que haya faltado tampoco aquello de querer averiguar con la punta de una espada o la bala de un revólver [*sic*] el sitio en que nuestro héroe guarda su corazón. (1872: 357)

Ofrece una imagen más o menos *amable* de los duelos en que se ven implicados periodistas, pues el reto suele acabar en amistosa camaradería gracias a la pericia de los padrinos. Afirma que nunca faltan intermediarios benévolos que son capaces de templar las iras de los contendientes, “ahogando sus mutuas quejas en sendas copas de Champagne o de Ginebra” (1872: 357-358). Periodistas y duelistas son personajes cercanos, apunta el autor, pero normalmente no hay que lamentar desgracias derivadas de las *desagradables contingencias* que acompañan la rutina periodística.

Es de notar, en cualquier caso, que la idea del duelo estaba entonces íntimamente asociada a la condición de periodista. Manuel Matoses hace soñar a uno de sus aspirantes a periodista de

---

<sup>135</sup> Sobre el duelo, cfr. Cabriñana, *Lances entre caballeros*. Rivadeneira, Madrid: 1900; sobre el duelo entre periodistas es pertinente el estudio de Juan Carlos Mateos Fernández, “Cuestión de honor. Los periodistas se baten en duelo”, en *Historia y Comunicación Social*, 1998, nº 3, pp. 323-341.

*periódico callejero* con un duelo que le haga ganar la ansiada condición de hombre arrojado: “el más valiente sueña con un duelo que no se verificará, y que le dará título de bravo; [...]” (1873: 451). En 1890, Carlos Ossorio incluye todavía las pistolas de desafío en el *escudo* de los periodistas (1890: 49).

Podía ocurrir que en un duelo los dos rivales fueran periodistas, pero al hablar de la relación entre compañeros se prefiere incidir en la idea de la hermandad que existe entre ellos, incluso cuando pertenecen a redacciones enfrentadas. Desde los primeros artículos costumbristas referidos al periodista aparece la cuestión de las buenas relaciones que, a pesar de todo, existen entre las gentes de la prensa; por ejemplo, al hablar del escritor público, Andueza presenta un heterogéneo conjunto de periodistas en el que reina una fraterna cordialidad. No resulta por tanto extraño que el periodista radical y el absolutista se estrechen amistosamente la mano al verse:

La improvisación del radical es interrumpida por una carcajada. Vuelve el rostro, y se encuentra cara a cara con un colaborador de *El Centro*, periódico absolutista, y le alarga la mano. Esto es lógico, porque todos los periodistas de España anhelan la felicidad de la patria aunque por opuestos rumbos: así nos lo aseguran todos los días (1843: 212).

Esta situación de camaradería se explica también por la dualidad en la condición del periodista según plantea Andueza. El trabajador de prensa es un personaje escindido en dos vertientes de naturaleza distinta: una *física*, es decir, el periodista *hombre*, que tiene unas ideas y unas necesidades propias, individuales; y el periodista *moral*, que responde de las ideas y necesidades de la redacción a la que representa. En su segunda vertiente el periodista es inviolable para el poder, y representa un enemigo férreo y exaltado para aquellos que albergan concepciones contrarias a las suyas; pero en su condición de hombre *físico* el periodista es vulnerable y, por qué no, puede hasta ser amigo de sus enemigos ideológicos. Para Andueza, en el escenario del periodismo cada periodista representa un papel; pero tras el telón las necesidades y las dificultades comunes imponen una simpática familiaridad.

La hermandad entre periodistas destaca especialmente en el artículo “La tribuna de periodistas”, de Modesto Fernández (1873). El escritor subraya la comprensión que suele residir entre los periodistas parlamentarios, que están siempre en “amigable consorcio”. La descripción que ofrece Fernández González resulta de una inocencia y candidez casi increíbles y se opone a la tónica general del resto de artículos. Aunque la hermandad y el compañerismo entre periodistas sean lugares comunes en los artículos manejados, el autor de “La tribuna de periodistas” parece exagerar el candor que, según

plantea, preside el clima de la tribuna de periodistas. Cuesta creer que la fraternidad y simpatía se manifestase en tan altas dosis y de manera permanente. Así dibuja Modesto Fernández el idílico y pacífico entorno en el que desarrollan su labor los periodistas parlamentarios:

En una palabra, todas las opiniones, todas las creencias, todos los pareceres, hasta todas las extravagancias, tienen allí defendidos y defensores. Y rara vez surge un conflicto, porque la educación política y la vida de la inteligencia impone deberes y derechos que se aceptan por vocación y se cumplen por nuestro asentimiento. (1873: 424).

Incluso al resultar elegida una nueva mesa, afirma que se estrechan lazos en la prensa “y se deponen por un momento las opiniones políticas” (1873: 421), lo que choca con la realidad de las cesantías y los beneficios del presupuesto que afectaban a la prensa. El autor insiste en presentar una idílica imagen de las relaciones entre periodistas: “Como se trata de amigos benévolo y tolerantes, las conferencias sólo tienen alcance y verdadera importancia dentro de la misma tribuna” (1873: 424).

Manuel Ossorio también hace un retrato de las relaciones en la redacción marcado por la cordialidad y la amistad (“Recuerdos periodísticos”, 1877). El escritor se refiere a su propio caso, por lo que el carácter de este artículo se distancia del resto en la voz del autor, que, en definitiva, no hace sino presentar sus reminiscencias periodísticas. Ossorio alude al compañerismo y a la tolerancia que reinaba en la redacción de *La Gaceta Popular*, en la que no se percibían las “eternas y tradicionales suspicacias de la profesión periodística” y no se producían “las variaciones de personal tan frecuentes en otros diarios” (1877: 87).

Nos interesa asimismo conocer cómo se representan las relaciones que el periodista mantiene con el público que le lee y que trata con él por diferentes razones. El concepto de *público* es difícil de definir y limitar; como demostró Larra en uno de sus más conocidos artículos (*¿Quién es el público y dónde se le encuentra?*). Entenderemos por *público* el sector que, de un modo u otro, mantiene una relación con el periodista y/o con el periódico; es decir, público son tanto los lectores u *oidores* de la prensa (recordemos la importancia de las lecturas colectivas entre la población analfabeta), como aquellos que coinciden con el periodista en los cafés, fiestas, banquetes o reuniones *de tono*.

No sólo encontramos referencias a las relaciones del periodista con los integrantes del público; también se aborda en los artículos manejados los vínculos existentes entre periodistas y *opinión*

*pública*<sup>136</sup>, cuestión compleja por el carácter abstracto e impreciso que reviste la noción de *opinión pública*.

Uno más de los lugares comunes sobre el periodista es su capacidad para crear o derribar reputaciones. Desde esta perspectiva, se alude a las peticiones que el periodista recibe por parte de particulares, que tratan de aprovechar de múltiples maneras la capacidad de influencia del redactor para su beneficio propio. Las reacciones que cada autor atribuye al periodista en esta situación difieren ligeramente. Por ejemplo, el periodista *peatón* que describe Ruigómez tiene “muchísimos colaboradores”, tantos como personas quieren ver el nombre propio en letras de molde:

De continuo llegan cartas a la redacción del periódico noticiero, solicitando humildemente que se diga que “yo soy un joven y ya notable escritor muy conocido”, que el otro es un “opulento banquero”, que el de más allá tiene... esto o lo otro, y el periodista *peatón* copia y discurre así: “cuando él lo dice así...” (1872: 383).

El periodista queda así representado como un formador de reputaciones irresponsable y sin criterio, que toma partido conscientemente en la creación de glorias populares falsas o, al menos, cuestionables: “Y así se forman poco a poco las reputaciones de tal y tal calabaza que se llama notable escritor, o artista, y tiene un calvario de grandes cruces, de tal y tal estadista que no sabe dónde tiene su mano derecha; de tal y tal político consecuente que ha mudado hasta de pellejo por no poder mudar de estómago, [...]” (1872: 383). Escritores, políticos, artistas o estadistas recurren al periodista en busca de la ansiada influencia social y el periodista acoge sus pretensiones sin apenas cuestionarlas: por ello, la imagen que se transmite del periodista es la de un instrumento al servicio de los intereses individuales, cuya relación con los particulares está marcada por el interés mutuo: si el escritor o político en ciernes obtiene publicidad, el periodista aligera su carga de trabajo a través de la descuidada y automática inserción de los comunicados que diariamente recibe. También el noticiero evocado por Ossorio (“Noticierismo”, 1892) recibe con frecuencia comunicados de jóvenes que quieren *darse bombo*<sup>137</sup>, con lo que es posible encontrar en la prensa multitud de

<sup>136</sup> El concepto ha sido desarrollado por numerosos investigadores y teóricos sociales. Una síntesis interesante de la historia, alcance e implicaciones de la *opinión pública* se encuentra en Monzón, C. (2006). *Opinión pública, comunicación y política*. Madrid: Tecnos.

<sup>137</sup> El término *bombo* aludía a los elogios exagerados e inmerecidos que se prodigaban generalmente desde la prensa. Esta acepción de *bombo* apareció por primera vez en el diccionario de la lengua de Zerolo (1895): “Elogio desmesurado y generalmente inmerecido que se hace de algún individuo o de sus obras”. En la definición del término se ofrece, incluso, el ejemplo de una pieza teatral en la que se refleja la frecuente práctica de solicitar *bombos* o anuncios encomiásticos al periódico: “Esta palabra es de uso tan corriente que hay en el teatro moderno un juguete titulado *Reclamaciones y bombos*”. Escrito por Manuel Matoses en 1879,

comentarios y apreciaciones que nacen exclusivamente del afán de publicidad de ciertos individuos; anhelo al que cede el periodista. Sin embargo, en este caso Ossorio atribuye al público la obligación de comprobar que lo publicado en la prensa responde a la realidad, descargando indirectamente la responsabilidad del periodista:

El bizarro brigadier, la bella dama, el joven modoso, el sabio profundo, el poeta inspirado, el actor concienzudo... todo esto se dice, y mucho hasta se cree, porque el público no se ha tomado el trabajo de averiguar que el bizarro brigadier no ha tomado parte en una sola acción; que la bella dama debe sus perfecciones al adelanto de la pintura y de los postizos; que el joven modesto acude en persona a las redacciones de los periódicos a propinarse semejantes bombos; [...] (1892: 321)

El gacetillero, según Díaz de Benjumea, necesita “extensas relaciones sociales”. En el marco de la provincia, vive despreocupadamente gracias a sus buenas relaciones: no paga nada y todos quieren agradarle. Es definido como “amigo íntimo del género humano en masa” (1881: 453), pues deja que los particulares le manden exactamente lo que quieren que publique de ellos, con lo que sabe satisfacer la vanidad de todos. En la capital, sin embargo, las relaciones del gacetillero no le permiten vivir con la misma comodidad: allí no es más que un “pobre diablo”, un personaje que no goza de gran consideración por parte del público.

La más sardónica hipocresía domina las relaciones de otros periodistas con ciertos personajes de la sociedad; por ejemplo, los encargados de dar cuenta de reuniones sociales, banquetes y fiestas son requeridos por los anfitriones y los invitados para que transmitan en las páginas del diario la mejor versión posible de los acontecimientos, de modo que el lujo y la sofisticación sean notas dominantes de la celebración y las damas queden satisfechas con la pintura que de ellas se ha hecho en la revista de salón. Santisteban y Mahy pinta a su revistero de salones a través de una revista ficticia en una publicación inventada que denomina *El Gran Baúl*, “periódico dedicado a la alta sociedad” (1872: 248 y ss.). En ella se dan cita todos los tópicos y expresiones propias del género, que se caracteriza por su fin: agradar a las gentes. Si el revistero de teatros administra elogios y censuras en función de sus amistades con la gente de los escenarios, el revistero de salones emplea directamente la hipocresía en su pintura de las fiestas y bailes: las descripciones de atuendos y ambientes están colmadas de exagerados elogios que le granjean las interesadas simpatías de los que asisten a las celebraciones *de tono*.

---

*Reclamaciones y bombos* es un sainete en un acto y en verso que parodia las prácticas espurias de una redacción en materia de *bombos* o anuncios. De esta obra nos ocuparemos en la parte dedicada al teatro.

Una figura que, en cambio, no goza de buenas relaciones con el público es la del crítico. Según apunta Zamora y Caballero, el crítico se convierte pronto en enemigo debido a la imposibilidad de responder a los intereses de todos en sus críticas.

Otro tipo de relaciones que centran la atención de los escritores son las que desde la prensa se establecen y mantienen con el poder: con el gobierno y sus integrantes, o con los políticos que aspiran a alcanzar un puesto en el congreso. Andueza apunta el amplio margen de libertad del que puede disfrutar el periodista para atacar al poder gracias a su condición:

—¡Qué zurra les doy a los ministros: vamos; no hay mas que pedir: si son hombres de carne y hueso , deben ahorcarse o ahorcarme... ¡já! ¡já! ¡já!... Pero la incapacidad está en su punto... No se atreven... Para nada tienen resolución.—Oiga Vd. (esto lo dice un viejo marrullero) hay que distinguir dos cosas: el gobierno es muy capaz de ahorcar a Vd., pero dudo que se atreva a ahorcar al Periodista.—¡Toma! Eso va lo sabia: como que yo soy dos hombres distintos. —Y un solo tonto verdadero, repone el viejo tomando un polvo. (1843: 213)

Mesonero Romanos también aborda la cuestión, y enfatiza el poderío del que goza el periodista y que le convierte en toda una *potencia social*: “quita y pone leyes, levanta pueblos, varía en un punto la organización social” (1844: 487). Mesonero lo califica de *tiránico*, en la misma línea que Antonio Flores, para quien el periodista es un “soberano que reina por voluntad popular, sin poder alegar origen divino ni voto popular” (1853: 377).

Pero el periodista no se contenta con acceder al poder. A partir de la posición de primer redactor o redactor de artículos de fondo, Garay de Sarti sostiene que el periodista puede conseguir cargos políticos. En el fondo, es una *apóstata*: Garay es el primero en emplear este calificativo para referirse a un fenómeno que ya se había relacionado en artículos anteriores con el periodista. El hecho de poner la pluma al servicio de cualquier causa es, sin embargo, justificado por Manuel Ossorio, porque aunque es triste, “el periodista necesita comer y tiene familia, y su falta encierra por lo mismo caracteres y circunstancias atenuantes” (1877: 59).

Los periodistas parlamentarios, señala Modesto Fernández, sólo por serlo, constituyen el *sistema parlamentario en acción*. El autor no valora las implicaciones del poder ostentado por los periodistas frente a los tribunos, tan solo presenta las relaciones entre periodistas y políticos marcadas por la apacible cordialidad; incluso cuando comenta la arraigada costumbre de que los periodistas parlamentarios compongan felicitaciones en forma de versos a los miembros de las nuevas cámaras:

“Si el presidente ha pertenecido a la prensa, como acontece con frecuencia, se recuerdan sus méritos y servicios a la prensa” (1873: 420-421). En su artículo “La prensa”, Modesto Fernández se había referido a la recurrente e injusta censura que recae sobre los periodistas, a pesar de que, en la mayoría de casos, éstos solo reciben el olvido o la indiferencia por su trabajo:

Podrá haber ocho, diez o veinte que busquen en la prensa el medio de su colocación o el fin de su carrera. ¿A qué aspira el representante del país a llevar al Parlamento el caudal de sus conocimientos? ¿Cuál es el objeto del que ingresa en la vida pública? Ante todo servir a su partido, y luego ofrecer a su país la honrada ambición que debe acompañar al hombre en todas las épocas de la vida. Tanto afea usted que un periodista se haga empleado, legítima recompensa de alguna campaña política, y nada dice usted de los banqueros, de los capitalistas, de los afortunados de la suerte que regatean horas enteras un solo céntimo de rédito al Tesoro. Pero se ha hecho moda censurar a los pobres periodistas, que trabajan y gastan su inteligencia día y noche; que levantan a tantas medianías, para luego recompensarlos con el olvido o la indiferencia; que ni siquiera tienen el consuelo de ver firmados sus trabajos, llevándose la gloria ajena personalidades, y como es moda y esta impone la ley, siga usted, doctor, hablando contra los periodistas, que viven y mueren pobres, de ciento, *noventa y nueve*. (1872: 312. La cursiva es del autor).

Matoses, en “Los escritores según mi portera” reitera la imagen que la sociedad tiene del periodista y de sus ansias de poder. Su ficticia portera se sorprende de que todos los periodistas tengan el deseo de ser ministros y lleguen a lograrlo sin apenas esfuerzo y en un breve plazo de tiempo: “al cabo de dos años de escribir embustes y de estar repantingado rascándose la tripa... de repente, ¡paff! Le hacen ministro” (1887: 190).

Otra forma de plantear las relaciones del periodista con el poder es la adoptada por Ossorio, para quien lo que realmente destacable es la capacidad del periodista de adelantarse al poder en el conocimiento de noticias trascendentales para el país. Su *noticiero* obtiene ciertas informaciones antes incluso que el mismo gobierno: por ejemplo, recuerda que la toma de Puigcerdá, durante la guerra carlista, fue conocida antes por *El Imparcial* que por el Gobierno (1892: 314).

## 1.8. Recapitulación: el periodista desde el costumbrismo

Como hemos visto en las páginas anteriores, las colecciones costumbristas son portadoras de un amplio volumen de imágenes sobre el periodista, figura que tipifican y describen incidiendo, en muchos casos, en similares presupuestos sobre el periodista y su actividad. A continuación

señalamos algunas observaciones que nos parecen relevantes acerca del tratamiento que se da al periodista desde estas colecciones.

En primer lugar, queremos destacar la diversa relación que el escritor mantiene con el tipo al que describe. En los primeros artículos que abordan el tipo del periodista, se percibe un pretendido distanciamiento con el personaje: se ofrece una visión peyorativa de él y se recurre a la anécdota o a la ficcionalización para ilustrar sus vicios y defectos. Por ejemplo, Andueza sigue los moldes típicamente costumbristas en la presentación del periodista, señala Cremades:

[...] sigue las pautas trazadas por anteriores costumbristas en la elaboración de sus artículos. Tras la presentación del tipo, sus fuentes histórico-literarias y sus rasgos más distintivos, introduce un asunto o peripecia argumental para dar vida a la profesión analizada. (Rubio Cremades, 2002: 86)

En cambio, en posteriores artículos se elimina completamente esa distancia: Modesto Fernández y González se incluye él mismo al final entre los periodistas, ya en 1873. No sólo reduce la distancia entre escritor costumbrista y tipo descrito, sino que se incluye dentro de la categoría social trabajada. Manuel Ossorio, a finales de siglo, también lo hace; en *La república de las letras*<sup>138</sup> se incluye en el prólogo entre los escritores y periodistas, justificando así la ausencia de mala intención en sus apreciaciones y comentarios sobre el gremio. En “Periodistas de pega” comenta una anécdota que le ha ocurrido con un impostor que trata de hacerse pasar por él; en “Recuerdos periodísticos” ofrece un dato interesante: un compañero de profesión proyecta hacer la historia del periodismo español en monografías independientes”. Lo mismo se puede decir de Matoses: en “Los escritores según mi portera” alude a la percepción que su portera tiene de los escritores y los periodistas. Introduce una peripecia típica de los inicios del costumbrismo, pues emplea al tipo de la portera para mostrar la opinión que cree que las gentes sencillas albergan de los escritores y, entre ellos, de los periodistas.

Enrique Rubio Cremades señala un hito a mediados de siglo en el tratamiento del periodismo y de los periodistas. En 1845 se plantea por primera vez desde el punto de vista académico la polémica entre

---

<sup>138</sup> A esta obra se ha referido María Dolores Ayala en *Una rareza bibliográfica. La República de las Letras de Manuel Ossorio*. La autora señala la admiración que Ossorio siente por el periodismo:

La admiración que siente Manuel Ossorio y Bernard por su propia profesión le lleva, quizás, a desechar, como norma general, las censuras agrias y elegir la sátira, el humor, la ironía como las armas más eficaces para ridiculizar conductas inadecuadas o denunciar a aquéllos que se acercan al periodismo por motivos espurios. El propio autor en el Prólogo de la obra califica sus artículos de cuadros festivos, aunque en ocasiones ese tono desaparezca para dejar paso a unas reflexiones más serias, como tendremos ocasión de comprobar. (2004: 68).



periodismo y literatura. Joaquín Rodríguez Pacheco, en su discurso de recepción en la RAE, defiende los derechos literarios del periodismo y a partir de entonces se tratará de dignificar de diferentes formas al periodista. Rubio Cremades relaciona la evolución de la relación entre periodismo y literatura con determinados discursos de recepción en la RAE en los que se aborda la delicada cuestión:

A partir de esa fecha [1845] se intenta dignificar el género periodístico, equiparándolo con lo más granado de la literatura. Críticos, novelistas, poetas, dramaturgos en general, intentaron dignificar la profesión de este tipo, desde el discurso del ya mencionado Rodríguez Pacheco hasta el pronunciado por Eugenio Sellés en el año 1895 a raíz de su ingreso en la Real Academia Española de la Lengua. No se olvide tampoco el enjundioso estudio de Valera *El periodismo en la literatura* en contestación al discurso de recepción de Isidoro Fernández Flórez en la Real Academia Española el 13 de noviembre de 1898. (Rubio Cremades, 2002: 85-86)

Encontramos además una cierta evolución en el tratamiento del tipo: en los primeros artículos que hemos manejado se habla del *periodista* en general, y más adelante se alude ya al *noticiero*, al *gacetillero*, al *revistero*, al *crítico*, etc. Hay, por tanto, una mayor *especialización* y menor *individualismo* a medida que avanza el siglo. Coincide esta idea con las quejas que aparecerán en la prensa, como veremos en los epígrafes siguientes: la especialización en la redacción que avanza pareja a la pérdida de identidad del periodista.

Además, el foco de atención pasa del contraste entre periodistas *ministeriales* y *de oposición* al perfil del gacetillero. Esto se debe quizá a la influencia del cambio de modelo periodístico que empieza a introducirse en España, que motiva de la presencia de otro tipo de periodista, dedicado a los sucesos y apartado de la información política más árida. Interesantes en este sentido son “El periodista peatón” o “Noticierismo”.

La representación que se hace del periodista desde el costumbrismo se caracteriza por la fragmentariedad y la contradicción. Para Enrique Rubio Cremades, “el artículo de costumbres será siempre un fiel reflejo de la figura del escritor en un momento específico” (2002: 92). Podemos pensar, de acuerdo a los textos que hemos manejado, que la figura del periodista en este momento se caracteriza por una concepción imprecisa y contradictoria.



## CAPÍTULO 2. EL PERIODISTA SE REPRESENTA: REFERENCIAS EN PRENSA

No es frecuente que los periodistas nos ocupemos en estudiar lo que es y lo que debe ser la prensa. Así como a cada individuo le es difícil y penoso llegar a conocerse a sí mismo, les ocurre lo propio a las colectividades. Y sin embargo, ningún conocimiento es más útil ni ningún estudio más conveniente que el de las propias cualidades, y sobre todo el de los propios defectos, que sólo cuando de esta manera nos convencemos de ellos pueden con eficacia corregirse. ( *La Época*, s. f., 12-8-1889, nº 13281)

A finales del siglo XIX, se podía leer en la publicación conservadora *La Época* que los periodistas no solían escribir sobre ellos mismos en el periódico. Hemos comprobado que sí lo hacían, aunque pocas veces con claro afán de corrección o de mejora. En muchos casos, la figura del periodista aparece evocada en la prensa como un recurso humorístico, como veremos a continuación. Señalaremos algunas tendencias que hemos observado en el tratamiento del periodista desde la prensa, es decir, en la pintura que él ofrece de sí mismo. Es interesante, por ejemplo, ver qué diferencias impone el soporte al modo de representación de un mismo personaje. Un estudio profundo desde esta perspectiva requeriría mucho más espacio y dedicación, por lo que destacaremos las aportaciones que se consideran más sobresalientes, sorprendentes, llamativas o determinantes en la caracterización, definición y descripción del periodista y sus circunstancias. En el *Anexo II* incluimos las cabeceras de prensa consultadas para la elaboración de esta sección.

### 2. 1. Cuestión de método: la selección del corpus

En la selección de los textos de prensa hemos empleado los fondos de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España y hemos procedido de la siguiente manera:

-En una primera fase, incluimos en la búsqueda todas las publicaciones alojadas en la Hemeroteca. Buscamos la secuencia “el periodista” y establecimos un margen temporal comprendido entre 1800 y 1880 (en el *Anexo II* figuran los títulos incluidos en esta primera selección de materiales). Obtuvimos un total de 1686 resultados.

-Con las décadas de 1880 y 1890 procedimos de distinta manera. La secuencia de búsqueda fue también “el periodista”. Dado el elevado número de referencias que obtuvimos (4106 exactamente), decidimos escoger un conjunto cerrado de publicaciones<sup>139</sup> sobre el que trabajar y consultar sólo el 40% de las 2543 referencias que obtuvimos en dicho periodo.

En ambos casos, escogimos los textos en los que se mencionaba directamente al periodista, excluyendo aquellos en los que la referencia era para nosotros poco relevante (como en los casos en los que se alude a la información proporcionada por *el periodista*, por ejemplo). A lo largo del discurso, aportamos en nota al pie la información oportuna sobre la publicación a la que nos referimos<sup>140</sup> o sobre el periodista aludido.

Debemos considerar que, a diferencia de los artículos costumbristas con los que habíamos trabajado hasta ahora y de las obras de ficción que abordaremos en páginas posteriores, los textos de prensa no siempre aparecen firmados.

## 2.2. Cómo es el periodista: referencias en prensa de carácter costumbrista

Sobre todo en las primeras décadas del siglo, aunque también más adelante, se pueden localizar en prensa algunos artículos de tipo costumbrista que se refieren a la figura del periodista (Lavagna, 1835; Ochoa, 1835, *El Espectador*, 1845, por ejemplo). Ninguno de los que hemos encontrado se corresponde con los publicados en las colecciones costumbristas, a excepción de “La tribuna de periodistas”, del periodista y funcionario gallego Modesto Fernández; texto que, además de en la

---

<sup>139</sup> Las publicaciones que seleccionamos fueron las siguientes: *Gedeón, Nuevo mundo, El Mundo Alegre, La España Moderna, La Risa, La República, Revista Contemporánea, El Solfeo, El Imparcial, Diario de Barcelona, La Correspondencia de España, La Unión, El Día, El Globo, El País, El Heraldo de Madrid, El Liberal, Madrid Cómic, La Época, La Unión, Suplemento de Blanco y Negro y La Ilustración Española y Americana*.

<sup>140</sup> La fuente a la que hemos recurrido en muchos casos para obtener una información somera pero rigurosa de las publicaciones citadas es la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España, tal y como indicamos en las notas a pie de página.

colección *Madrid por dentro y por fuera* (1873), apareció también en *La Época* el 4 de octubre del mismo año.

Ángel Lavagna, editor de *El Correo de las Damas*<sup>141</sup>, realiza una sugestiva caracterización del tipo. En la sección “Costumbres” y bajo el título “El periodista”, presenta a un personaje que pertenece socialmente al *justo medio* y tiene una flexibilidad de carácter que le permite relacionarse con todo tipo de personas. Físicamente, el periodista *adapta* su imagen para lograr la apariencia de una edad indeterminada gracias a la cual encaja en cualquier ambiente:

Si es joven, dejará de parecerlo armándose de perdurables gafas, andando un poco cargado de espaldas, descubriendo bien la incipiente calvicie de que no carecerá naturalmente, y afectando cierto desaliño en su porte y cierto aire grave y machucho. Si por el contrario toca ya en el último tercio de la vida, gran peluca ensortijada, estirado corbatín, frac a la *dernière*, bota lustrosa y justa, y menudo lente en la mano. (*El Correo de las Damas*, 7-5-1835).

Además, Lavagna se ocupa también de la contrapuesta percepción social del periodista: es reputado por erudito pero también tenido por *maldiciente*, recibe el desprecio de “algunos, aunque pocos” y la admiración de “muchos, aunque necios” (*ibídem*). Este es un tópico que siempre rodea al periodista: es objeto de contrapuestas consideraciones. En su artículo “El periodista”, Francisco Cañamaque<sup>142</sup> centra su atención en las percepciones enfrentadas que la sociedad tiene del personaje (1876).

La ocupación principal del periodista es la de leer para estar al corriente de todo, aunque no es raro que además escriba poesía. En este caso, Lavagna señala que el personaje hace uso de su condición de periodista para disfrazar de *libertades* y licencias poéticas lo que no son sino disparates nacidos de su pluma. Pero la conclusión de Lavagna es despiadada: el autor llega a calificar de *imbéciles* a

<sup>141</sup> *El Correo de las Damas* comenzó a publicarse en 1833 y desapareció en 1836. En la Biblioteca Nacional se conserva la colección hasta 1835. Subtitulada “periódico de modas, bellas artes, amena literatura, música, teatros, etc.”, fue una publicación especializada en modas y dirigida a un público de la alta burguesía y la aristocracia. Ángel Lavagna fue su editor, pero durante el primer año de publicación el encargado de su redacción fue Mariano José de Larra (1809-1937), que le dio a la revista una actitud anticasticista. En 1835 se hace cargo de la misma el escritor costumbrista Antonio María Segovia (1808-1874), que firmaba con el seudónimo “El Estudiante”.

Aunque el objeto principal de *El Correo de las Damas* era la moda española y la francesa, ofrecía también textos de opinión, costumbres, relatos de viajes, cuentos, poesías, anécdotas, etc., así como comentarios de teatro, música, bailes y salones y otras noticias (Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España). Entre los textos de costumbres que aparecieron en la revista se encuentra el titulado “El periodista”, que nos interesa especialmente y al que nos referiremos.

<sup>142</sup> Sobre Francisco Cañamaque, véase *Anexo I*, nº 7. Publicó en 1876 una *Miscelánea política, social y literaria* en la que incluyó el referido artículo dedicado al periodista en el que aclara que él, en primer lugar, se considera periodista.

aquellos que tratan de escapar de este pernicioso modelo de periodista, porque no llegarán a triunfar. Aunque parece que Lavagna trata de sugerir con amargura que él mismo es uno de esos *imbéciles*:

De esta regla salen algunos periodistas que nosotros conocemos, pero no dejan de ser unos cuantos imbeciles que se afanan por adquirir una reputación sólida, que estudian mucho y escriben poco, que meditan antes lo que piensan decir, particularmente si han de hablar con el público... ¡Miserables! No les arriendo la ganancia. (*El Correo de las Damas*, 7-5-1835).

El periódico esparterista *El Espectador* se hace eco de un artículo aparecido en otra publicación, que no cita, en el que se incide en las contradicciones que caracterizan al periodista y su definición:

Un periodista es un desgraciado recluso, diligente, perezoso, inquieto, pacífico, discreto, indiscreto, aficionado al deleite y sobrio a la vez; de carácter pacífico y arrebatado, mordaz y atento; en una palabra, es un compuesto de anomalías y de contradicciones a las que las más de las veces le impulsa más bien la fuerza que la inclinación, lo que no deja de ser una desgracia. ("Retrato de un periodista", *El Espectador*, 11-7-1845)

Sin embargo, la existencia del periodista, tal como se describe en este texto, se aleja de los tópicos de vida disipada y casi pícara que se habían manejado en otros textos aparecidos en las colecciones costumbristas. El énfasis se pone, en cambio, en el carácter ficticio, dividido y esforzado de su condición; idea que será recurrente en la mayoría de textos posteriores, como veremos.

Obligado de continuo a contrariar sus gustos, su existencia es facticia, diabólica, homicida, y bien gastada en correr incesantemente tras de la idea que no se le ocurre, en rechazar la que le persigue, y ocultar la verdad que le hace cosquillas; existencia de remero, de furioso, de forzado maldito; ¡y si fuera ésto sólo!... (*ibidem*)

El rasgo principal que destaca en esta fisiología es novedoso en relación a similares artículos anteriores y se trata de la *modestia*, derivada de la entrega voluntaria y generosa de los frutos de su inteligencia: "Pero todavía falta una pincelada a este retrato, pues debía añadir: 'el periodista es modesto entre los modestos; y si no ¿no prodigan la mayor parte de nuestros colegas los tesoros de su inteligencia con el mayor desprendimiento, sin dignarse firmar ni aun con unas simples iniciales sus mejores producciones volantes?'" (*ibidem*).

Que el periodista no firme sus colaboraciones, dice *El Espectador*, es fatal para el desarrollo de su talento. Aporta una idea interesante: el periodista ofrece el fruto de su pluma sin satisfacer siquiera su ego mediante la firma del texto. Esto se traduce en la muerte del talento, pues no hay a quién recordar.

En este mismo momento no podemos designar el periódico en que se haya publicado la anterior fisiología tan concisa, ni quién el ingenio desgraciado que la ha escrito. Ha echado a volar su concepción al acaso, ha sido acogida del mismo modo, y así es como se pierde la buena e indolente inteligencia: la multitud goza de ella; el talento muere. (*Ibídem*)

La publicación *Escenas Contemporáneas* toma también un artículo publicado originalmente en *La Iberia*, titulado “El periodista”, para afirmar que es una variedad desgraciada del escritor, “es, en el mundo de la inteligencia, el obrero condenado por su mala suerte a trabajos insalubres” (*Escenas contemporáneas*, 1857)<sup>143</sup>. Más aún, dadas las condiciones particulares en las que el periodista desarrolla su obra, incluso el más reputado “sufre mucho”:

Como tiene que trabajar todos los días, a todas horas, en todas las condiciones y sobre todas las materias, es preciso que sea superior a su obra, hasta el punto de no reconocerse a veces en ella; y cualesquiera que sean sus tendencias y opiniones, llámese Larra, Balmes<sup>144</sup> o Carrel<sup>145</sup>, sufre mucho. (*Escenas contemporáneas*, 1857)

El resto del artículo se dedica a presentar los contrasentidos que caracterizan al periodista, por ejemplo:

<sup>143</sup> El texto apareció sin firma pero es probable que su autor fuera el bibliógrafo e historiador conservador, cercano al político Antonio Alcalá Galiano, Manuel Ovilio y Otero (Madrid, 1826 —Madrid, 1885). Él había fundado la publicación, se encargaba de la dirección y solía escribir muchos de los artículos que aparecían en ella. *Escenas Contemporáneas* fue la publicación oficial de la Biblioteca Nacional de España. Tenía una periodicidad irregular y apareció hasta 1884 (Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España).

Alejandro Ber en “El caso del periodista español” (1917) se manifestará en cambio, contra la idea de que tras todo periodista hay un escritor fracasado. Más bien podría decirse lo contrario en muchas ocasiones, afirma el autor.

<sup>144</sup> Jaime Balmes (1810-1848): filósofo, teólogo y tratadista español, cercano a la doctrina de Santo Tomás de Aquino. Fundó en Barcelona, en 1841, la revista *La Civilización*. En Madrid, dirigió *El Pensamiento de la Nación* (1844-1846). Desde ahí defendió la conveniencia de la fusión borbónica mediante el matrimonio de la reina Isabel con el hijo de Carlos María Isidro. Además colaboró en otras publicaciones periódicas, como *La Sociedad*. (En Ossorio, 1903: 36; Forment, E. (2009). “Balmes Urpiá, Jaime Luciano”, en *Diccionario Biográfico Español*, vol. L. Madrid: Real Academia de la Historia).

<sup>145</sup> Armand Carrel (1800-1836) fue un conocido historiador y periodista francés. En 1830 fundó con Adolphe Thiers y François-Auguste-Marie Mignet *Le National*, un influyente periódico de oposición a la Segunda Restauración. Murió en julio de 1836 a causa de un duelo con Émile de Girardin, fundador de *La Presse*. Al parecer, Girardin había amenazado a Carrel con publicar los detalles de su vida íntima —tenía relaciones con una mujer casada—. Sobre la biografía de este interesante personaje, véase Minart, G. (2011). *Armand Carrel (1800-1836): l'homme d'honneur de la liberté de la presse*, Paris: L'Harmattan.

El periodista necesita comprender a los que valen más que él, y hacerse comprender de los que valen menos: ha de desleír su pensamiento en palabras, de tal modo, que no abrume al discreto y sea comprendido por el ignorante, especie de gimnasia que mas veces abrumba las fuerzas que las fortifica.

El periodista no ha de ir con la opinión, ni tampoco oponerse a ella; como el timón de un barco que va a la sirga sigue una dirección dada, inclinando un poco la nave para que no se estrelle contra la orilla

El periodista no ha de dejar ir su pensamiento tan alto que no se vea, ni tan bajo que tropiece o se manche, de tal modo que todos crean alcanzarle, y solo los de mas estatura le toquen. (*Ibíd*)

La relación del periodista con el lector facilita la presentación de otro tópico en su caracterización: el injusto trato que recibe el escritor de prensa por parte de un público incapaz de valorar su esfuerzo: “—¿Qué trae el periódico?— Nada.—¡Nada! Piensa el escritor que se ha olvidado de que los periódicos, cuando no refieren algún suceso, *no traen nada*” (*Ibíd*).

Las líneas anteriores apuntan la evolución experimentada por la prensa: hacia mediados de siglo empieza a cobrar fuerza la percepción de la importancia del suceso. Como hemos leído en otros artículos costumbristas, cada vez más los acontecimientos tienden a ocupar la prensa, y por tanto cobra relevancia en las redacciones el puesto de noticiero y el de redactor de fondo. En cualquier caso, se considera que es mucho lo que el público demanda del periodista, frente a la escasa consideración que habitualmente le brinda:

¿Y tú, público, que pronuncias la palabra *periodista* con muestras muy equivocadas de aprecio, veamos qué exiges y qué ofreces al pensador que consiente en hacerse hombre, y decirte todos los días cosas muy vulgares, muy sencillas, que tú crees pensar solo, y que no obstante no te las dirías sin él? ¿Qué exiges [*sic*]? El periodista ha de ser pobre, porque necesita un periódico casi gratis; ha de ser independiente, porque es siempre fácil la virtud que han de practicar los otros; ha de estar pronto, cualquiera que sea el estado de su alma, a ocuparse de lo que te preocupe, aplicando el cauterio de la necesidad para restañar la sangre que tal vez destila su corazón destrozado. El periodista ha de ser omnisapiente y dar su parecer razonado sobre todas las materias. ¿Cómo, dónde ha de haber adquirido tanta ciencia? Eso es cuenta suya. La del público se reduce a pedirle que improvise discursos meditados, que sea grave en los artículos de fondo, ameno en el folletín, festivo y picaresco en la gacetilla. ¿Y en cambio? En cambio el público ofrece su indiferencia. (*Escenas contemporáneas*, 1857)

Uno de los más amargos testimonios sobre la indiferencia del lector se encuentra en una novela de Z. Vélez de Aragón (seudónimo del periodista Enrique Vera y González<sup>146</sup>), *Memorias de un periodista*. Apareció en el folletín de *La Discusión* durante los años 1885 y 1886 y, ya en 1890, se publicó en formato libro. El autor se dirige a un lector implícito, al que refiere el sacrificio que existe detrás de cada artículo, suelto o noticia que lee en prensa:

No comprendes cuánta amargura ocultan a veces las frases más ingeniosas y oportunas, producto acaso de la tortura de un cerebro entorpecido por el dolor; qué formidable esfuerzo puede representar el suelto más insignificante; qué poder de abstracción no ha sido necesario al periodista que quizá piensa en el hambre de su esposa y de sus hijos, para redactar el artículo acerca de la cuestión social en Alemania, o el tratado de comercio con Inglaterra.

Bostezas ante un artículo fastidioso, o ante una noticia redactada con difusión torpe; estás muy lejos de sospechar que la noticia está redactada por un joven ávido de gloria, con vocación para escribir artículos de fondo, y a quien el noticierismo mata, al paso que el artículo que te aburre, está escrito por el director o el redactor en jefe, que en rigor, no merecen sino escribir o redactar noticias. (1890: 4).

A las exigencias y demandas del público, el periodista contesta a veces con una divertida muestra de su ingenio, rasgo que no suele faltar en las caracterizaciones del personaje. Un artículo dedicado al ambiente de los cafés, publicado en *La Ilustración*<sup>147</sup>, en 1853, emplea el motivo del ingenio del periodista para ofrecer una anécdota típica de estos establecimientos. Ante un cambio ministerial, el café se llena de parroquianos que tratan de conseguir la última información sobre el curso de los acontecimientos. Cuando el periodista entra en el salón, hecho que se califica de “verdadero acontecimiento”, recurren a él con la ilusión de que éste va a satisfacer al punto su curiosidad. El resultado es distinto al esperado por todos:

El periodista, que se ve interpelado, detenido, cercado, aturdido, vigilado y asido, que suele ser hombre de buen humor y desea vengarse de los que le asedian, toma la palabra y en

<sup>146</sup> Sobre Enrique Vera, véase *Anexo I*, nº 57. Vera se debió dedicar desde joven al periodismo, pues alude al periodista republicano Antonio Sánchez Pérez como “mi iniciador y guía en la difícil e ingrata senda del periodismo, mi cariñoso consejero, mi buen amigo de siempre y hasta mi correligionario” (en *Sueños de opio*, 1890: 5) y comenta que fue escribiendo los cuentos que componen *El diablo en presidio* en los ratos libres que le dejaban las tareas de la prensa (1892: 5). Ossorio apunta en su catálogo que fue el último director del periódico federal madrileño *La República* (1903: 472), y hemos encontrado su nombre además en cabeceras como *La Unión*, *El Mundo Moderno*, *El Globo* o *La Vanguardia*.

<sup>147</sup> *La Ilustración* fue una revista ilustrada de gran calidad fruto de la iniciativa del periodista Ángel Fernández de los Ríos (Madrid, 1821 — París, 1880), que concibió la publicación como una revista “hermana” de su otra gran cabecera, el *Semanario Pintoresco*. Se publicó entre 1849 y 1857 y estaba inspirada en los modelos de *The Illustrated London News* y en *L'Illustration*.



medio de un regular silencio, esclama [sic]: Señores, puedo asegurar a Vds. por las noticias fidedignas que he adquirido y que me merecen el mayor respeto, por ser los conductos muy autorizados, que el ministerio arrastra una existencia muy penosa; también puedo asegurarles con todo el lleno de la convicción y dándoles toda clase de seguridades que sí, como se supone, ha caído el gabinete, mañana insertará *La Gaceta* los decretos en que se nombre a los nuevos consejeros de la corona. Por último, y esto asimismo lo aseguro, aunque con la mayor reserva, sepan Vds. que yo, hasta ahora, *no sé nada*. (Julián Santín de Quevedo, “El Café”, *La Ilustración*, 5-3-1853).

El periodista, con su astucia y buen carácter, consigue desembarazarse del asedio de los parroquianos quienes, ávidos de información, quedan burlados con las obviedades que cuenta el periodista: “Las personas que esperaban salir de su incertidumbre con las noticias del periodista quedan burladas; este puede tomar una taza de café con sosiego, y los noticieros celebran la manera ingeniosa con que aquel ha procurado no decirles una palabra acerca del asunto que a todos preocupa” (*Ibidem*). Más allá de la graciosa imitación del discurso periodístico, que se muestra cargado de fórmulas que provocan cierta expectación para, a continuación, romper con las expectativas del interlocutor al aportar sólo la información más obvia <sup>148</sup>, es de notar la caracterización que se realiza del periodista: “suele ser un hombre de buen humor” que ha mostrado su ingenio para burlar a su auditorio sin ofenderlo y salir así airoso de la situación. En definitiva, el periodista demuestra saber perfectamente cómo desenvolverse en sociedad.

Ingenio, sagacidad, diplomacia y elocuencia, son las cualidades que deben distinguir también al verdadero redactor de fondo, según señala el periodista y político conservador Julián López Peño<sup>149</sup> en el *Almanaque de la Risa*<sup>150</sup> (1878). El autor distingue dos tipos de redactores de fondo, uno pernicioso y otro digno de admiración, siguiendo así una dicotomía frecuente en la presentación del

---

<sup>148</sup> La comicidad deriva en esta situación de la actitud no cooperativa del periodista, quien viola deliberadamente una de las máximas de la conversación propuestas por Paul Grice: la de relación o relevancia. El periodista se expresa con claridad y ofrece una cantidad de información suficiente y verdadera, pero lo que cuenta no es relevante, pues no aporta nada novedoso para los oyentes. Rompe así con las expectativas de todos los parroquianos, que daban por supuesto que el periodista compartiría informaciones exclusivas y, por supuesto, relevantes. Cfr. Grice, P. (1995). *Studies in the way of words*. Harvard University Press.

<sup>149</sup> Julián López Peño Carrero publicó la obra *Cuentos de la aldea* con Jerónimo Bécker (1877). En 1896 fue teniente alcalde del Ayuntamiento de Madrid, según se podía leer en el semanario *El Toreo* (5-6-1896).

<sup>150</sup> El *Almanaque* era una publicación popular que incluía un calendario anual registrando con fenómenos astronómicos, tales como eclipses. Recogían además la cronología anual del ciclo religioso y del ciclo civil. Cada ejemplar de *El Almanaque de la Risa* contenía textos literarios y composiciones en verso y prosa jocosas o curiosas acompañados en ocasiones con ilustraciones. Autores como Ramón García Santisteban, Ventura Ruiz Aguilera, Enrique Rodríguez Solís, Ramón de Campoamor o Julián López Peño, el autor del texto que nos ocupa, firmaron algunos de los textos del almanaque. (Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España).

personaje. Del primero de ellos dice que desempeñó puestos políticos mientras su partido estuvo en el poder y después pasó a la redacción de una publicación afín, en donde finge un comportamiento jactancioso. López Peño escribió esto en el primer periodo de gobierno conservador de la Restauración (1875-1881); por tanto, el modelo pernicioso de periodista que ha de recluirse en las publicaciones a las que es afín mientras su partido está en la oposición debía ser liberal fusionista, es decir, vinculado al partido de Sagasta. La descripción que se hace de él es peyorativa: insiste en el desaliño y descuido del personaje.

¿Le conocéis? ¿No habéis visto en las calles, en los teatros y por lo general en todos los sitios a que concurren elevados personajes, un señor que camina con paso lento cuando se mueve, que adopta posturas negligentes si está sentado, que suele fumar puro, hablar pausada y melifluamente dejando caer las palabras una a una, dirigiendo la vista a todos lados para juzgar del efecto que aquéllas producen, que saluda con cierta *descuidada dignidad* como buen filósofo, de desaliñado vestir y erguida cabeza? Pues este es el *redactor de fondo* en una de sus manifestaciones. (López Peño, “El periodista”, *Almanaque de la Risa*, 1-1-1878)

El segundo modelo de periodista es fraternal, toma en consideración las opiniones ajenas y se enriquece con el parecer ajeno. Este tipo, a diferencia del anterior, viste con elegancia y frecuente paseos, teatros y reuniones de sociedad. La pintura del redactor de fondo en su vertiente positiva continúa con una serie de elogios entre los que llama la atención la identificación del periodista con los ideales que defiende en sus artículos:

Afable, cariñoso, suple a sus compañeros, se identifica con las ideas que defiende, discute propagando sus doctrinas y admite amigos en todos los distintos bandos. Sus relaciones, extensas por lo común, las utiliza en bien de todos y emplea en los *sueños* armas de buena ley. Perspicaz e ingenioso, astuto e inteligente, precave los resultados de las contiendas periodísticas y a veces imprime nuevos giros a las situaciones. Por eso su voz es escuchada entre los jefes de los partidos y su parecer admitido en bastantes casos. (*Ibidem*).

Los intentos por dividir al periodista en categorías, grupos y tendencias diferentes son habituales en los artículos que tratan de retratarlo a lo largo del siglo. “El marqués de San Eloy”, seudónimo del periodista Joaquín Ardila (n. desconocido – 1894), trata de clasificar las diferentes categorías de escritores. La perspectiva desde la que contempla a los distintos tipos de periodistas es muy diferente a la del acomodado político López Peño, como veremos. Para Ardila, entre los “escritores militantes” se encuentran los periodistas, que se ramifican a su vez en dos tipos: escritores *políticos* y escritores *literarios*. Los segundos no abundan, según apunta: “la vida parlamentaria de nuestra

nación los roba al arte para consagrarlos a las más áridas tareas" ("La literatura y los literatos, *El Periódico para Todos*<sup>151</sup>, 1-1-1873).

Los escritores políticos se subdividen de acuerdo a tres matices diferentes: el periodista que aspira a grandes posiciones mezclándose con su palabra y con su pluma en los asuntos de la cosa pública; el periodista que sólo atiende al sueldo y no es más que un jornalero literario, y el escritor híbrido que no deja de trabajar en todos los terrenos. Cada uno de ellos requiere unas habilidades diferentes y es recompensado y considerado de distinta manera:

El primero necesita tener algunos bienes de fortuna, aunque no muchos, pero suficientes para proporcionarle independencia, o a falta de ellos, una suerte, un carácter y una osadía completamente excepcionales.

El segundo es verdaderamente quien sostiene sobre sus hombros el peso de la prensa periódica, sin más recompensa que su mezquino sueldo, cuando se le paga. Ordinariamente vive mal, es peor mirado y muere en la miseria, después de haber encumbrado a muchos y haber servido de escabel a sus ambiciones. En tiempos de grandes trastornos políticos, si el periodista a jornal tiene buenos patronos, logra alcanzar un mediano destino y a veces encumbrarse si la suerte le favorece un poco.

El tercero de esta subdivisión es el que cobra sueldo, vive en los altos círculos de la política, adquiere pingües destinos, alto renombre, muchas veces llega a ministro de la corona, y en medio de esto hace felices excursiones que no dejan de producirle. Preciso es confesar en esta clase de escritores grandes condiciones de carácter y de talento, unidas a una flexibilidad y constancia portentosas. (*Ibíd.*)

El propio Ardila murió en la más absoluta pobreza en 1894, según apunta Ossorio (1903: 22), por lo que debió pertenecer a esa categoría de periodistas que vivían con estrecheces, que eran contemplados con desprecio y que, a pesar de todo, sostenían el peso de la prensa periódica. Se percibe en las palabras de Ardila un tono de denuncia que debía nacer de su propia experiencia vital.

Esta clasificación ha sido realizada en función de las cualidades, aspiraciones y ocupaciones de cada tipo de periodista, y revela la clara conciencia que existía entonces de que las redacciones estaban pobladas de individuos con procedencias, objetivos y trayectorias muy diferentes. El segundo tipo, al

---

<sup>151</sup> *El Periódico para Todos* era un semanario ilustrado que incluía diversos materiales literarios: "novelas, viajes, literatura, historia, causas celebres, etc.", tal como aparece indicado en su cabecera. Estaba editado por Jesús Graciá y en él escribían los novelistas Manuel Fernández González, Ramón Ortega y Frías y Torcuato Tarrago y Mateos. Para Leonardo Romero es un ejemplo de "periódico-novela", pues estaba especializado en narraciones fragmentadas y en él participaban los folletinistas más ilustres del momento. (Cfr. Romero Tobar, L. (1987). "Prensa periódica y discurso literario en la España del siglo XIX", en *La prensa española durante el siglo XIX. Jornadas de especialistas en prensa regional y local* (1a. 1985. Almería). Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 93-103).

que califica Ardila de *jornalero literario*, manifiesta la evolución que ha experimentado la prensa desde aquellos primeros diarios políticos en los que, con convicción o sin ella, se defendía una idea o una personalidad política concreta, generalmente con el fin de obtener un destino. La existencia de un periodista que sólo trabaja por el dinero, sin intención de medrar en la política, constata el comienzo de la industrialización de la prensa; es decir, de un modelo de periódico con trabajadores a sueldo como cualquier otra empresa.

De especial interés resulta el artículo de Modesto Fernández y González que publicaron el monárquico conservador *La Época* (13-8-1872) y *La América*<sup>152</sup> (13-11-1872). Con el título “La prensa de nuestros abuelos”<sup>153</sup> el escritor ofrece una conversación entre un detractor del periodismo y un defensor de la prensa y de los periodistas. En el curso del diálogo, Fernández contrapone hábilmente los tópicos negativos y positivos que rodean al periodista y a su labor, para finalmente, dar la victoria de la batalla dialéctica al protector del periodismo. Entre otras cuestiones, podemos leer las siguientes consideraciones encaminadas a contrarrestar la imagen peyorativa de los periodistas y a defender sutilmente la obtención de ciertos privilegios en recompensa a sus desvelos. Recordemos que la publicación de este texto (1872) se produce en pleno Sexenio Democrático (1868-1874), periodo marcado por una abrumadora politización de la prensa y, paralelamente, por la consolidación de los periódicos de carácter informativo.

-Tanto afea Vd. que un periodista se haga empleado, legítima recompensa de alguna campaña política, y nada dice de los banqueros, de los capitalistas, de los afortunados de la suerte que regatean horas enteras un solo céntimo los réditos del Tesoro. Pero se ha hecho moda censurar a los pobres periodistas, que trabajan y gastan su inteligencia día y noche; que levantan a tantas medianías, para luego recompensarlos con el olvido o la indiferencia; que ni siquiera tienen el consuelo de ver firmados sus trabajos, llevándose la gloria ajenas personalidades, y como es moda, y esta impone la ley, siga usted, doctor,

---

<sup>152</sup> *La América* fue una longeva publicación quincenal fruto de la iniciativa de Eduardo Asquerino y considerada como una significativa aventura intelectual del liberalismo progresista-democrático español. Comenzó a publicarse en 1857 y llegó hasta finales de la década de los ochenta. La calidad intelectual de sus colaboraciones era muy notable: prácticamente todos los políticos destacados de España y América firmaron en ella. Estuvo dirigida, además de por el fundador Eduardo Asquerino, por Eusebio Asquerino y por Víctor Balaguer.

Entre los muchos temas tratados figuran las relaciones bilaterales, el papel de los Estados Unidos, la emigración, las comunicaciones marítimas y telegráficas, o los proyectos de reuniones científicas y de exposiciones. Es una fuente excepcional para conocer las relaciones exteriores y la vida cultural e intelectual de la segunda mitad del diecinueve español y americano. (Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España).

<sup>153</sup> Este texto apareció también, junto a otros artículos del autor, en el volumen recopilatorio titulado *La hacienda de nuestros abuelos. Conferencias de aldea*, publicado en 1872 en Madrid por la Imprenta de la Biblioteca de Instrucción y recreo (pp. 307-330).

hablando contra los periodistas que viven y mueren pobres, de ciento, noventa y nueve. (“La prensa de nuestros abuelos”, en *La Época* 13-8-1872, y *La América*, 13-11-1872).

El artículo completo es una magnífica interpretación del lugar que ocupa el periodismo en la sociedad, en un momento determinado. Modesto Fernández añade ejemplos de discursos que personajes destacados de la política y las letras, como el jurista Joaquín Francisco Pacheco<sup>154</sup>, pronunciaron sobre el periodismo; menciona a los periodistas que son la cabeza visible de cada partido; repasa la trayectoria de las principales cabeceras del momento y comenta las cualidades de conocidos periodistas y propietarios de prensa (Alfredo Escobar, vinculado a *La Época*, principal cabecera conservadora y monárquica; Eduardo Gasset y Artime, fundador de *El Imparcial* en 1867 o el Marqués de Santa Ana, que había iniciado *La Correspondencia de España* a finales de la década de los cincuenta). Incluso sitúa el periodismo español en el contexto internacional, al proporcionar cifras y datos de las publicaciones en Europa y en los Estados Unidos.

El tono general del texto es tan positivo e idealista como el que emplea en el artículo “La tribuna de periodistas” en la colección *Madrid por dentro y por fuera*, en 1873, y al que nos hemos referido en el epígrafe precedente.

Desde una perspectiva menos optimista y benévola presenta el diario católico *El Siglo Futuro*<sup>155</sup> (20-1-1876) al periodista *en ciernes*. Es un lugar común al hablar del personaje referirse a los inicios del periodista, lo que permite desacreditar su figura desde la base. Ambicioso, interesado e ignorante, sólo muestra habilidad en el manejo de la retórica gastada de la prensa y en la planificación de las bajezas que practicará una vez haya logrado un puesto de redactor. En el artículo, que se publica sin firma, encontramos de nuevo un diálogo entre un aspirante a periodista y un interlocutor que le

---

<sup>154</sup> En su acto de ingreso en la RAE, en 1845, pronunció un discurso en el que reivindicaba la consideración del periodismo como un género literario. En 1859, Manuel Ovilo se refería así al discurso de Pacheco en su *Manual de Biografía y Bibliografía de escritores españoles del siglo XIX*:

[...], al tomar posesión de aquella plaza pronunció un discurso en extremo original y digno de consulta acerca del género de literatura a que corresponden los escritos que se destinan a los diarios políticos y publicaciones periódicas, siendo el primero que desde un lugar autorizado dió a conocer y explicó la importancia literaria de esta clase de trabajos y las condiciones que les son propias. (1859: 112).

<sup>155</sup> Cándido Nocedal (1821 - 1885) había fundado en 1875 este diario, en un principio como “diario católico”. A partir de 1879 defenderá abiertamente la causa carlista. Entre sus primeros y principales redactores y colaboradores figuraban Leandro Ángel Herrero, Gabino Tejado, Francisco Navarro Villoslada, Manuel Tamayo y Baus, Francisco Mateos Gago, Juan Manuel Ortí y Lara, Zacarías Metola y José Fernández Montaña. El diario tuvo una larga vida: apareció durante más de sesenta años, hasta 1936. (Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España)

pregunta por las prendas que demuestra para el oficio. El periodista en potencia desea lucir su amplio repertorio de “fraseología manida”, que considera todo un *tesoro*. Encontramos aquí un conjunto de las expresiones<sup>156</sup> que se identificaban con el lenguaje de los periódicos del momento, recién comenzado el proyecto político de la Restauración:

Aquí están: El escalpelo de la crítica,—la espada de Damocles,—la linterna de Diógenes,—la tela de Penélope, —el tonel de las Danaides,—el lecho de Procasto,—el suplicio de Tántalo,—las horcas caudinas, —la espada de Breno,—los gansos del Capitolio,—la roca Tarpeya,—la nave del Estado,—el timón del Gobierno,—el carro de la revolución,—las tinieblas de la Edad Media,—las luces del siglo,—el luminoso debate, —la estatua de la ley, —la cuestión batallona, —la lucha pacífica, —la Nueva Era, —el presente estado de cosas, —la íntegra magistratura, —unas pocas de gloriosas, —la rica y feraz España, —la contundente réplica, —el consecuente liberal, —nuestro apreciable colega, —hoy más que ayer y mañana más que hoy, —el desinteresado patriotismo, —la opinión pública en todas sus manifestaciones, —el desarrollo de los partidos, —las explicaciones claras, francas y terminantes, —el entendido jurisconsulto, —el distinguido escritor, —la simpática señorita de... [...] (“Iniciación”, *El Siglo Futuro*, 20-1-1876).

Se transmite la idea de que el periodista sólo debe manejar ciertas expresiones para lanzarse a escribir en los periódicos, por lo que vuelven a apuntarse la ignorancia y la escasa formación del periodista. Una vez que ha ocupado su plaza de redactor en la prensa, se encontrará con situaciones en las que deberá poner a prueba su habilidad para tratar los asuntos de acuerdo a los intereses del periódico. La falta de honradez del periodista se ejemplifica también en el artículo de *El Siglo Futuro*, no sin cierta comicidad. Declara así cómo procederá cuando tenga la necesidad de dar cuenta de actuaciones de tribunos afines, o *amigos*, o, por el contrario, de tribunos *que no son de los nuestros*:

-Por ejemplo: ¿rebuznó patrióticamente en la Cámara uno de nuestros amigos, y a mandíbulas batientes se rieron de él las tribunas? Pues aquí del ingenio “La hilaridad producida en el público por el espontáneo gracejo del simpático orador, es la mejor apología que pudiéramos hacer de su oportuno discurso” etc.—Por el contrario, ¿fue con razón aplaudida la arenga de uno que no es de los nuestros? Pues con denuedo valeroso se omite, o se pasa por ella como sobre ascuas, dándola [*sic*] una dentellada de soslayo... (*Ibidem*)

<sup>156</sup> En el ámbito francés, Edmond Texier también había aludido a las locuciones más frecuentes entre los periodistas en su obra *Paris-Journaliste*. En el capítulo XIII, titulado *Des choses qu'on ne doit plus dire dans un article*, propone algunas de las palabras y expresiones que los periodistas usan frecuentemente y que deberían evitar, por ejemplo:

‘Tout Paris était hier à l'Opéra’... Jamais! Jamais! jamais!

‘Le désopilant Arnal, l'ébouriffant Grassot,’ épithètes à réformer entièrement.

‘Toutes les formules de l'éloge ont été épuisées depuis longtemps à l'égard du talent de Mme...’ Arrière! arrière! (1854: 62).

Es probable que la prensa de carácter más conservador, así como la que se mostraba radicalmente reaccionaria, incidiese con mayor frecuencia y violencia en la caracterización peyorativa del periodismo, pues durante mucho tiempo periodismo y liberalismo fueron conceptos estrechamente vinculados. Sería interesante, aunque inmenso, el estudio de la imagen que se plantea del periodista desde cada tendencia: prensa obrera, católica, progresista, etc., Supondría una tarea considerable sobre todo a medida que avanza el siglo y se atomiza cada vez más el panorama publicístico.

*La Iberia*<sup>157</sup> publicó en 1875 un artículo que lleva por título “El periodista” y que condensa la mayoría de tópicos manejados en su caracterización del periodista. Con un estilo descriptivo que recuerda a los artículos costumbristas, el autor, cuyo nombre sólo conocemos por las siglas, J. M. S.<sup>158</sup>, afirma que el periodista es un “mártir de las ideas”, “apóstol de los tiempos modernos”, obligado a ser una “especie de enciclopedia en acción”. Se incide aquí en la necesidad de que el redactor escriba sobre todo tipo de materias, por lo que necesariamente se verá obligado en algún momento a escribir sobre lo que ignora.

Así, un día escribe de guerra y arte militar, por más que en su vida haya estudiado el ejército sino en las paradas y formaciones; otro día de ciencias; otro de artes; hoy de administración y hacienda; mañana de crítica teatral; el otro de costumbres, y siempre y constantemente de esta ingrata y áspera y desagradecida política. (J. M. S., “El periodista”, *La Iberia*, 26-1-1875).

Podemos apuntar que existen dos formas, casi contrarias, de contemplar la misma realidad: el periodista escribe sobre lo que no sabe, bien porque es ignorante y carece de interés por formarse, o bien porque el carácter de la tarea periodística le obliga a abordar en sus escritos las más variadas materias. En este artículo, J. M. S. opta por la segunda postura, que desde luego resulta más considerada con el personaje. En general, las representaciones del periodista oscilan entre esos dos

---

<sup>157</sup> Diario liberal progresista fundado en 1854 por Pedro Calvo Asensio (1821 – 1863). Fue el órgano oficioso del Partido Liberal Progresista; de hecho, durante un breve periodo, en el año 1868, el diario estuvo dirigido por Práxedes Mateo Sagasta y llegó a identificarse estrechamente con él, tanto que se consideraba que *La Iberia* era su permanente órgano de prensa. Poco después tomaría el testigo el periodista cordobés Carlos Rubio y ya en los años setenta un sobrino de Sagasta, Tirso Rodrigáñez Sagasta (1853-1935), ejercería como director de la publicación durante varios años (1876-1883). Entre sus redactores y colaboradores podemos citar a Concepción Arenal (1820-1893), Ángel Fernández de los Ríos (1821-1880), Eugenio Montero Ríos (1832-1914), Gaspar Núñez de Arce (1834-1903), Eugenio Sellés (1842-1926) o José Ortega Munilla (1856-1922), entre otros (Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España).

<sup>158</sup> No hemos logrado identificar las siglas J. M. S. que figuran junto al artículo “El periodista”.

modelos: victimización del personaje, dadas las condiciones específicas de su labor, o demonización del mismo por su ignorancia y sus escasos conocimientos.

El artículo de *La Iberia* apunta en una dirección que abordaremos con mayor detenimiento en el epígrafe siguiente: la *victimización* del periodista. Así, el gacetillero es contemplado con cierta compasión: si no se le exige la omnisciencia, como al *periodista de artículos*, sí se le exige el don de la ubicuidad: debe estar en todas partes simultáneamente para dar cuenta de todos los sucesos, desde los más nimios —“la cesantía del oficial de secretaría más ignorado”—, hasta los más relevantes —“el pronunciamiento más esperado del mundo”—.

Los compromisos que asedian al periodista son otra fuente de frustración y de desasosiego, y hacen al autor del texto formularse la siguiente cuestión: *¿hay en la tierra un ser más desdichado?* Ni siquiera se concede al periodista la posibilidad de dejar tras de sí una obra con la que se le pueda recordar: alude al anonimato que caracteriza su labor y la indiferencia de parte del público. J. M. S. aborda en el artículo muchos de los tópicos que se han mencionado en los textos a los que nos hemos referido anteriormente. La conclusión de “El periodista” trata quizá de reforzar la certeza de las afirmaciones que se han realizado, ya que el autor no es periodista, es decir, sugiere que no es el propio interés por dignificar la profesión lo que ha movido su pluma: “Compadecemos a periodista; es el mártir y el apóstol de nuestros tiempos. Nosotros no pertenecemos a periodismo, pero lo amamos de todo corazón” (J. M. S., *La Iberia*, 26-1-1876).

Las miradas contrapuestas sobre la figura del periodista no se producen sólo en la capital; en el ámbito de la provincia tienden a darse maximizadas. Allí el periodista “es un héroe” de la diplomacia (“Cartas Provinciales”, de Tomás F. Tuero, en *El Solfeo*<sup>159</sup>, 18-11-1877): “Cada gacetilla supone dos o tres intereses encontrados y el periodista en medio. Metternich no podría sostener la situación” (*ibídem*).

Se alaba a uno y se resiente otro, se censura esto y se subleva aquello, y como es imposible hacer la crónica local sin hablar de uno y de otro, y de esto y de aquello, de aquí que el periodista sea un ser extraño azotado por contrarias corrientes, temido por unos,

---

<sup>159</sup> Semanario de tendencia cripto-republicana fundado en 1874 por el federalista Antonio Sánchez Pérez (véase *Anexo I*, nº 52). Tras la restauración de la monarquía en la persona de Alfonso XII, adoptó un carácter cómico-serio, satírico y humorístico. En sus páginas firmaron republicanos en el exilio, como Nicolás Salmerón o Ángel Fernández de los Ríos. Otros nombres vinculados a la publicación fueron Gumersindo de Azcárate, Armando Palacio Valdés, Luis Taboada, Eusebio Sierra, Antonio Sánchez Ramón, Eusebio Moya Bolívar, Ricardo Becerro o Eladio Lezama (Hemeroteca Digital de la BNE).



odiado por otros y sin que tipo un sentimiento leal y sincero en ninguno. En un pueblo la rueda da la vuelta muy pronto, y un año basta para que el periodista se estrelle con todo el mundo y se cree enemigos hasta en los niños. Pero el pueblo necesita periódico, y ved al periodista que en un quinquenio ha sido sucesivamente amigo, enemigo, amigo otra vez, y así hasta cuatro veces, de todos los vecinos de la población. (Tomás F. Tuero, "Cartas provinciales", en *El Solfeo*, 18-11-1877)

Tomás Tuero había colaborado en periódicos de Oviedo hasta 1871, año en el que se trasladó a Madrid, por lo que había tenido ocasión de conocer de cerca la prensa provincial.

A pesar de su condición desgraciada, y de la percepción contrapuesta que inspira en la sociedad, no puede olvidarse que el periodista hace y deshace reputaciones desde el periódico. No es de extrañar, por tanto, que su malograda existencia sea compatible con el temor que infunde su influencia en toda suerte de personajes públicos:

El periodista es un hombre odiado por todos los que, temiendo qué les digan, le temen, porque temen a la prensa. Aquellos que más procuran aparentar que la desdeñan, tiemblan cuando creen que va a decirseles en letras de molde lo que merecen que se les diga. ¡Desgraciado el hombre público que tenga de enemigo a uno de esos seres, generalmente honrados, pobres, trabajadores, ilustrados! (*La Época*, 7-3-1874)

La visión que Tuero ofrece del periodista no resulta halagüeña: todos le temen y desdeñan; su sino es ser enemigo de todos. Parece que Tuero no sintió nunca una especial inclinación por el periodismo, a pesar de que incluso fundó una publicación en 1872, *Rabagás*, junto a Armando Palacio Valdés y Clarín<sup>160</sup>.

Hay una categoría de periodista que suele tratarse con especial dureza en las descripciones que de ella se hacen; es el periodista crítico. Esta figura ha recibido singular atención: por ser el encargado de juzgar, con mejor o peor criterio, las producciones ajenas, goza de una suerte de *autoridad intelectual* generalmente discutida y de una idiosincrasia en la que afectación y arrogancia conviven

---

<sup>160</sup> Manuel Fernández Rodríguez-Avello, en *Tomás Tuero (la leyenda de un periodista)*, confirma la ausencia de entusiasmo de Tuero por el periodismo:

Los trabajos hallados en *El Solfeo* u otros periódicos de ese estilo y época firmados por Tuero nos han permitido ratificar la impresión de que, como se desprende del comportamiento que llevaba, en su autor no existía un verdadero entusiasmo o preocupación por la labor periodística; extremo que él mismo confirma cuando dice en una carta dirigida a su amigo Gonzalo Navia Osorio: "Esta pluma que la necesidad me obliga a coger con frecuencia". Tal afirmación es una clara confesión de una parte, del poco entusiasmo que le inspiraba el tener que escribir, y de otra, de la necesidad económica ineludible de cada día, para cuya superación no hallaba, al parecer, un remedio más eficaz y duradero que el de escribir. (1958: 44-45)

con la ignorancia y la arbitrariedad en el juicio. “El crítico rabioso” se titula el artículo que ya en la década de los 80 publicó la revista festiva *Madrid Cómico*<sup>161</sup>, dirigida por Sinesio Delgado. El autor, Mariano de Pina Domínguez, ofrece un retrato poco complaciente de esta clase de crítico, que no se aparta por tanto de la tendencia vista en las colecciones costumbristas (cfr. “El crítico”, E. Zamora y Caballero, 1872). Es importante apuntar que Pina Domínguez era, ante todo, un autor teatral<sup>162</sup>. Por tanto, sus apreciaciones sobre los críticos de la prensa bien podían estar motivadas por su propia experiencia como escritor de comedias.

Ya desde el inicio del texto se caracteriza al crítico como un ser digno de desprecio: “La fatuidad mezclada con la ignorancia, y el despecho unido a la envidia, forman el corazón de estos señores” (Pina Domínguez, “Galería de Espectadores”, en *Madrid Cómico*, 28-11-1880). Resulta difícil decir tanto y tan poco honroso de alguien en una sola frase. La forma en la que desempeña su labor se pone en entredicho, pues el crítico rabioso “endilga sueltos anónimos, donde impunemente derrama su bilis, con la necia autoridad de un Aristarco estúpido” (*ibidem*).

En la descripción de las condiciones de trabajo de este tipo se hace hincapié en el carácter deshonesto con que emprende su labor y en la injusta retribución que por ello recibe: “Figúrense Vds. que este pobre hombre gana al mes veinte o treinta duros emborronando cuartillas e injuriando a todo el género humano; que vive como Dios quiere, y tiene la esperanza de seguir viviendo a la buena de Dios hasta el fin de los siglos; que presenta comedias en todos los teatros y en ninguno se las admiten; [...]” (*ibidem*). Nótese que el crítico rabioso se opone al autor, que aparece como un

---

<sup>161</sup> *Madrid Cómico* era el principal representante de un periodismo festivo, amable y sin acidez. Manuel Casañ fundó el diario en 1880 y muy pronto lo vendió a Sinesio Delgado. Los chistes y las bromas no solían dirigirse contra el poder. En esta publicación aparecieron los “Paliques” de *Clarín*. La publicación contó con los principales humoristas y dibujantes del momento: como Vital-Aza, Luis Taboada o Sancho *Sileno*, entre otros. *Madrid Cómico* se distinguió por su carácter antimodernista; de hecho, los ataques a los jóvenes escritores modernistas fueron frecuentes. Se publicó hasta 1923. (Seoane, 1996: 271). Sobre los periodistas que participaron en esta publicación, cfr. Versteeg, M. (2011). *Jornaleros de la pluma. La (re)definición del papel del escritor-periodista en la revista “Madrid Cómico”*. Madrid: Iberoamericana. Acerca de la relación de *Clarín* con la publicación festiva, Versteeg ha señalado que la presencia de de autor de los *Paliques* en ella contribuyó a diversificar las voces y las opiniones de la revista:

La presencia entre sus filas de este hombre, que no se arredró de decir lo que pensaba, que se oponía frecuentemente a la voz común, que se solía extremar en el encomio o en la censura, contribuyó en no poca medida a que se creara en la redacción del periódico un concierto de opiniones divergentes, una verdadera polifonía en sentido bajtiniano. Quien considere a *Madrid Cómico* como mero exponente de la tontería nacional, olvida que no todos los redactores tuvieron siempre las mismas ideas, y que la revista dejaba espacio para opiniones divergentes. (2003: 571).

<sup>162</sup> Sobre Mariano Pina Domínguez, véase *Anexo 1*, nº 46.

alter-ego indefenso frente a la inquina que le profesa el periodista rabioso: “que atesora, día y noche, en los más recónditos pliegues de su alma, un odio profundo hacia el autor que produce y gana a fuerza de trabajo, lo que el crítico rabioso no puede ganar nunca...” (*ibidem*).

La altanería del crítico rabioso parece un rasgo absolutamente injustificado, pues el personaje no presenta méritos que le habiliten para el juicio de obras ajenas:

El crítico rabioso no ha publicado ninguna obra. No ha ganado en palenque literario alguno, el derecho de corregir a los demás; no es nada ni vale nada, ni significa nada. Se mete a periodista-crítico, como podía meterse a carpintero, o a limpia-botas; y una vez parapetado en las columnas del periódico, suelta mirlo a todo bicho viviente, seguro que ninguno le ha de contestar, porque ¿quién es el atrevido que entabla una polémica defendiendo su obra contra las dentelladas del lobo? (Pina Domínguez, “Galería de Espectadores”, en *Madrid Cómico*, 28-11-1880)

El crítico imparcial, deshonesto, interesado o rabioso es un tipo que vamos a encontrar no sólo en prensa y en determinados artículos de colecciones costumbristas, sino también, como más adelante estudiaremos, en la novela. Reúne las peores condiciones que se atribuyen al periodista: es imparcial, interesado e ignorante. En cambio, del crítico equilibrado y responsable apenas encontramos referencias. Pina Domínguez alude a esa otra clase de periodista que sí es digno del respeto del autor, puesto que desempeña el oficio con imparcialidad, pero resuelve su descripción en apenas un par de líneas: “En cambio, y como natural compensación, no faltan en la prensa española periodistas imparciales y bien educados, que censuren las obras sin faltar al respeto que todo hombre se merece, y que bajo la forma digna y culta de un buen escritor, condenen lo malo y aplaudan lo bueno” (*ibidem*). Resulta significativa la ausencia de referencias que, de forma extensa y exclusiva, se dediquen a la descripción del crítico desde una perspectiva positiva. Únicamente encontramos alusiones laudatorias a esta figura por oposición a su contrapartida negativa, y generalmente como una excepción a ésta.

### 2.3. Los males del periodista

Hay un conjunto notable de artículos que se destinan casi exclusivamente a dar cuenta, con dosis variables de ironía, de las desgracias que acompañan al periodista en su día a día, es decir, se preocupan especialmente por comentar lo que podemos llamar *los males del periodista*.

Curiosamente, muestran una visión positiva del periodista por la vía de la compasión: es un esforzado trabajador que ha de lidiar con toda suerte de contingencias: pecuniarias, sociales, morales, legales, etc. Abundan en los comienzos del reinado de Isabel II, en un momento en el que se está creando “un periodismo moderno en ruda batalla contra la censura” (Seoane, 1996: 138). *La Iberia* recurre en 1856 al conocido artículo de Larra “El hombre propone y Dios dispone” para explicar la necesidad de convivir y asumir el fenómeno de la censura por parte de lectores y periodistas:

Para que se consuelen nuestros lectores los días que hay recojidas [sic], copiamos el siguiente párrafo de un célebre escritor:

“El periodista no ha de contar sobre todo jamás con el día de mañana: ¡dichoso el que puede contar con el de ayer! No debe por consiguiente decir nunca: *este periódico sale todos los días excepto los domingos*, sino decir: *de este periódico solo se sabe de cierto que no sale los domingos*. Porque el hombre propone y Dios dispone.” (“Sección doctrinal”, en *La Iberia*, 19-9-1856)

Por supuesto, el principal *achaque* del periodista es la censura, sobre todo en determinados periodos, pero no es el único.

La imagen que se ofrece del periodista a través de estos textos es la de un personaje que es *víctima* de las características y exigencias de su profesión. El tan acentuado tono de *victimismo* en la presentación del personaje, sin embargo, no se percibe en las colecciones costumbristas o en otros documentos en los que también se trata de caracterizar al periodista. Es, por tanto, un tópico que resulta más propio de la prensa, pues en el periódico parece haber una menor distancia entre la voz enunciativa —en estos casos podríamos decir *denunciadora*— con el personaje del periodista al que se alude.

La alusión a los problemas con los que ha de batallar el periodista se realiza a través de diferentes términos, pertenecientes todos a un mismo campo semántico: se habla de *achques*, *problemas*, *calamidades*, *percances*, *apuros*, etc.

Una temprana contribución en la línea de las desagradables contingencias que ha de enfrentar el periodista apareció, hacia mediados de siglo, en forma de poesía en una publicación mallorquina, *El Historiador Palmesano*, revista fruto de la iniciativa del polifacético autor teatral y crítico Ramón Medel<sup>163</sup>. Un aspirante a periodista pretende fundar una publicación de índole literaria. Un interlocutor le

<sup>163</sup> Sobre Ramón Medel, véase *Anexo I*, nº 34.

relata, en verso, los requisitos que exige la tarea, así como los contratiempos que le esperan. El periodista literario no sólo debe saber escribir correctamente y tener conocimientos generales sobre todas las materias, además deberá lidiar con una serie de imprevistos derivados de la ingrata actividad publicística: problemas con cajistas, con censores, con impresores, etc. La conclusión que se ofrece es drástica: es mejor dedicarse a otra cosa, porque a todas las desgracias apuntadas hay que sumar un último inconveniente, que es el carácter efímero de la fama del periodista. Ofrecemos aquí los últimos versos de la composición:

[...]  
todo, querido Pascual,  
te irritaría; y valiera  
mas que convencido de ello  
a tus libros te volvieras,  
que periodista en España  
equivale a pasar penas,  
persecuciones, trabajos,  
malos ratos y miseria;  
con que abandona al momento  
tan extravagante idea  
y si quieres estar gordo,  
sano, colorado, etcétera,  
haz lo que yo; nunca escribas,  
vive con la gloria agena [sic];  
que otros escriban por ti,  
tu nombre cruce la esfera,  
llevado en plumas, no en alas  
do los tontos y babiecas:  
y así, demás de la honra,  
provecho habrás en la tierra,  
y tal vez tendrás la gloria  
al pisar la *vida eterna*.  
(*El Historiador Palmesano*, 1848)

En 1835, en el folletín de *Revista Española*<sup>164</sup> apareció el artículo titulado “Percances del periodista”. Aunque se publicó sin firma, desde las primeras líneas se afirma que sólo el periodista conoce bien

---

<sup>164</sup> José María Carnerero (1784 – 1843) fundó en 1832 la *Revista Española* como continuación de las *Cartas Españolas*. La publicación defendía las posturas del liberalismo exaltado pero menos era radical que otra célebre publicación de los años de transición al liberalismo, *El Eco del Comercio*, de Fermín Caballero. En la *Revista Española* empleó Larra por primera vez el seudónimo de *Figaro*. En marzo de 1836 se unió al *Mensajero de las Cortes* para formar la *Revista-Mensajero* y poco después, con el triunfo en agosto de la revolución de La Granja, desapareció, pues en sus últimos años se había ido inclinando hacia posturas

problemas del oficio: “Preciso es ser periodista, y conocer bien los pormenores de este oficio para saber los apuros con que hay que luchar a todas horas, [...]” (17-4-1835). Al final, el autor declara su propia pertenencia al periodismo: “Mejor es no pensar en ello, ya que el cielo nos destinó a tan fatigoso oficio” (*ibídem*). Es posible que detrás de este texto estuviese el director de la publicación, el prolífico y astuto periodista José María Carnerero (1784 - 1843), curtido en todo tipo de lides periodísticas.

El artículo repasa todos los inconvenientes que se pueden presentar en la rutina del periodista, aunque pone el acento en los problemas económicos. Esta insistencia en las contingencias pecuniarias, que atañen sobre todo al editor, sugiere que podría haber sido el mismo editor de la *Revista Española* el autor del artículo: “el editor de un periódico al cabo del mes paga muchas columnas que a pesar de haberse compuesto, no ven la luz del día, y sin embargo exigen que su bolsillo las satisfaga a los cajistas, lo mismo que si hubiesen disfrutado del privilegio de la publicidad” (*ibídem*). Por otro lado, la censura<sup>165</sup> genera una nueva variedad de percances económicos; por ejemplo, cuando el censor reprueba columnas que, para ganar tiempo, ya se habían impreso, práctica que aunque no dejaba de tener su riesgo debía ser frecuente.

La colaboración más o menos espontánea de personas ajenas a la redacción era un fenómeno frecuente ya en la prensa dieciochesca<sup>166</sup>. Estos textos solían firmarse con las iniciales o con seudónimos y recibían el nombre genérico de “artículos comunicados”<sup>167</sup>. La cuestión de los comunicados que recibe el periódico se aborda como un percance de índole económica, porque muchos no se enviaban francos de porte y, en consecuencia, debía costearlos el periódico. Otro

---

moderadas. Fueron redactores de la *Revista Española*, entre otros, Antonio Alcalá Galiano o Evaristo San Miguel. (Seoane, 1996: 134).

<sup>165</sup> En 1835, la prensa se regía por un decreto de 1 de enero de 1834, que establecía la censura previa sólo para aquellas publicaciones que trataran de política o de religión, pero no para las literarias o científicas. El oficio de censor era asalariado y fue desempeñado por, entre otros, Ángel Fernández de los Ríos o Juan Nicasio Gallego (Seoane, 1996: 126).

<sup>166</sup> Sobre la práctica y el alcance de los comunicados en la prensa de finales del XVIII y comienzos del siglo XIX ha escrito Inmaculada Urzainqui, en “La república periodística al filo del 800”, Morales Moya (coord.) (2003) *1802. España entre dos siglos. Sociedad y Cultura*, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 321-350. Según afirma la autora, prácticamente todos los periódicos recibían colaboraciones, e incluso los oficiales se nutrieron con textos remitidos de corresponsales españoles y extranjeros. La práctica no sólo era generalizada, sino además lógica: ante la precariedad de medios el recurso a los lectores y a otras publicaciones periódicas resultaba inevitable. (2003: 345 y ss.)

<sup>167</sup> La costumbre del envío de comunicados a las redacciones era tan habitual que incluso hubo un periódico, *El Articulista Español* (1813), que trató de vivir exclusivamente de este tipo de escritos, según recogen María Cruz Seoane y María Dolores Saiz. La espontaneidad con la que se escribían y enviaban los comunicados no debía ofrecer la mejor garantía para emprender una publicación: lógicamente, *El Articulista Español* fracasó en su original intento. (Saiz y Seoane, 2007: 68-69).

problema que presenta el artículo comunicado es su ausencia de interés para el público, ya que tratan cuestiones privadas. Aunque el principal inconveniente es, sin duda, la ingente cantidad de comunicados que se recibe en las redacciones: “Todo el mundo escribe; todos toman al periodista por su cuenta; todos escojen [sic] su papel para conducto de sus quejas, de sus reclamaciones, de sus temores, y de sus esperanzas. [...] Periódicos cuyo tamaño fuese el de una sábana no bastarían a dar abasto a los dichosos *comunicados*, si todos hubiesen de salir tales cuales los parieron sus autores” (*Ibidem*). Esta idea era común, pues poco después, en el folletín de la misma *Revista Española*, se podrá leer un artículo en el que se recuerda a los lectores que el periódico es completamente libre de publicar o no los comunicados, porque “si hubiesen de admitirse todas las réplicas, sin distinción ni examen, el Editor de un periódico necesitaría un archivo mayor que el de Simancas para depositar el inmenso fárrago de comunicados, de todos calibres y estilos, que arrojan los millares de plumas que se creen autorizadas para disponer a su antojo de las columnas de un papel periódico que sale de las prensas periódicas” (“Folletín”, *Revista Española*, 30-4-1836).

Un destacable género de contratiempos se deriva de la complicada relación del periodista con ciertos sectores: entre ellos los *poetas* —“este *percanse* no es de los más flojos, porque las iras poéticas son furibundas, y un compositor de veras irritado es un diabólico enemigo”—, los *autores de libros y folletos* —“si el periodista no celebra, no aplaude es un mal hombre, un envidioso, un renegado, qué me sé yo”—, los *artistas* —“crítiquelos Vd. y verá el guirigay que se arma”—, y, por supuesto, el *público*, terrible enemigo si no le agrada el periodista: “Y este sí que es el peor de todos, porque, en tal caso, no compra el periódico; y no comprándole, sabido es de qué naturaleza es el *percanse*” (*Ibidem*). La *Revista Española* concluye con una sentencia que recoge sin demasiada sutileza la posición de la publicación frente al *apuro* de tener que lidiar con un número abrumador de comunicados: dado que la imprenta es para todos y, previo cumplimiento de ciertos requisitos económicos, cualquiera puede publicar, cada cual es dueño de establecer su propia periódico “para darse el gusto de ser periodista” (“Percances del periodista”, en *Revista Española*, 17-4-1835).

El oficio de periodista se presenta desde su peor cara, que es además la que con más frecuencia se muestra, según apunta el autor del texto. Se trata de atraer la consideración del público hacia el siempre desgraciado personaje. La cita parece dirigida a todos aquellos que albergan una equivocada concepción y creen que el periodismo es una actividad cómoda y placentera.

Los que piensan que en el oficio de periodista se está en un lecho de plumas, entienden poco de achaque de periódicos. No todo es ámbar y rosas: arbustos punzantes, espinos

cruelles, ratos malísimos, esto, y con mucha frecuencia, es lo que cabe en suerte al que da en la manía de ser cronista diario, y de *periodiquear*<sup>168</sup>. [...] Larga sería la enumeración de los peligros, de los afanes, de las consecuencias que suele tener la carrera periodística. El periodista, *de hecho*, es un hombre público, a quien todos conocen y juzgan; él egerce [*sic*] cierta influencia en la sociedad; pero la sociedad a su vez, la egerce [*sic*], y no corta, en su suerte; en su posición; en su porvenir. Los ratos buenos son pocos para el periodista, muchos los malos. Hay que hacerse inquirir, que cavilar a todas horas: se sale de un empeño y se entra en otro, no hay día, no hay noche... El periodismo ocupa en todas partes: el periodista es un actor que siempre está en escena, y para el cual todo es teatro: la casa, la calle, el café, el paseo, la tertulia... nunca se huelga; siempre hay que tener el entendimiento en prensa. (*Ibidem*)

Hay algunos ejemplos de artículos similares al de la *Revista Española* en los que se pone el foco en los problemas concretos que minan la rutina del esforzado periodista. Este discurso, que convierte al periodista en un personaje digno de compasión, podía responder a los intentos del periódico de contrarrestar la percepción general de la *buena vida* del periodista, caracterizada por la asistencia a convites, los regalos frecuentes, el trato habitual con los sectores más influyentes, etc.

El barcelonés *El Guardia Nacional*<sup>169</sup> hace esta aclaración: “Los que nunca han estado en la redacción de un periódico no pueden formar una idea ni aproximada de lo que se sufre en ella, no saben las fatigas, sudores y desvelos que cuesta hacer el número que tan fácil y hacedero parece a los lectores, en una palabra, no entienden de *achaques periodísticos*”. (*El Aprendiz del N.*<sup>170</sup>, “Achaques periodísticos”, *El Guardia Nacional*, 4-1-1839).

<sup>168</sup> El término *periodiquear* aparece en el Diccionario de la Real Academia en los suplementos de 1853 y 1869 como “ocuparse de hacer o leer periódicos” (en Domínguez, R. J. (1853). *Suplemento al Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española*, 5ª ed.. Madrid-París: Establecimiento de Mellado; y Domínguez, R. J. (1869). *Nuevo suplemento al Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española*. Madrid: Imprenta y Librería Universal de los Sres. Crespo, Martín y Comp., Editores).

Anteriormente no se había registrado el término, aunque se emplea al menos desde la década de los veinte. Lo encontramos, por ejemplo, en *La Revista Española* de 16-3-1834: “En pocas semanas han muerto, unos de muerte natural y otros de mano airada, los periódicos siguientes: [...] Erradas así las vocaciones de todos estos papeles, ¿habrá todavía quien crea que periodiquear es cosa fácil?” o en el progresista *El Eco del Comercio* de 6-1-1838, en donde a raíz del cese de la publicación tradicionalista *La Correspondencia* se afirma que “mala mano tienen para esto de periodiquear los señores carlistas”.

<sup>169</sup> *El Guardia Nacional* fue uno de los principales diarios políticos liberales barceloneses. Tuvo un papel relevante en la difusión del movimiento romántico español, hasta ser considerada como la publicación periodística de “más vuelo” del periodo. Sus inspiradores fueron Luis Ferrer, que será su primer director; el pedagogo, cervantista y catedrático de Historia de la Universidad de Barcelona Vicente Joaquín Bastús y Carrera (1817-1885), y Bernardo Agustín de las Casas. En sus últimos años se identificó con la reacción moderada contra Espartero. (Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España).

<sup>170</sup> No hemos logrado localizar al autor que se escondió tras este seudónimo.



El artículo alude al problema de la censura y de la necesaria *adaptación* del periodista: “Escribe un artículo que a su parecer no tiene nada de particular, y se le dice ‘señor mío, esto no puede publicarse’” (*ibidem*). El recurso a la censura en 1839 puede resultar un tanto sorprendente si consideramos que la Constitución del 37 establecía la libertad de imprenta sin censura previa<sup>171</sup>, pero la coletilla que se introdujo en el texto legislativo —“con sujeción a las leyes”— posibilitó la interpretación de esa libertad de distinto modo según los principios por los que se rigiera el partido en el poder.

La división entre el periodista *físico* y el periodista moral, a la que aludía Andueza en “El escritor público” (1843), también se trata en el artículo de *El Guardia Nacional*, pues se dice que “un redactor no siendo propietario del periódico al mismo tiempo, es un volante que corre impelido de dos palas contrarias, su opinión y la conveniencia de la prensa” (*ibidem*). La escisión entre las ideas que tiene el periodista y la labor que desempeña en la redacción es un rasgo propio del personaje que provoca su desventura. La condición de periodista ministerial y de oposición es, en este mismo sentido, fuente de desgracia para el periodista, que ha de situarse en un grupo o en otro y, aún así, nunca podrá vivir en paz:

Si es ministerial todos le critican y le señalan con el dedo, si es de la oposición ¡Dios nos asista!... le denuncian sus escritos, le multan, le... ¡Oh! y si no fuese más que esto, se podía dar uno por contento; pues a tales quiebras deben añadirse los anónimos que en un *quídám* desconocido le amenaza de muerte si no varía de ideas. La sociedad *ta*/le condena hoy por moderado, la *cual*/lo hace mañana por ecsaltado [*sic*], cuando no lo hacen las dos a la vez por distintas causas. (*Ibidem*)

La relación del periodista con el suscriptor es siempre complicada, ya que éste último sólo acepta el pensamiento del periodista cuando coincide con el suyo. Aparece aquí el tópico del *mal lector de prensa*: se ofrece la imagen de un lector que únicamente busca en la prensa el refuerzo o la confirmación de sus propias opiniones. Han pasado bastantes años desde que Donoso Cortés dijo aquello de que un periódico no es sino la voz de un partido que constantemente se está diciendo a sí mismo “santo, santo, santo”<sup>172</sup>; pero quizá sea simplemente cuestión de sustituir el *partido* por el

---

<sup>171</sup> En el Artículo 2º del Título Primero de la Constitución de 1837 se establecía la libertad de imprenta pero “con sujeción a las leyes”: “Todos los españoles pueden imprimir y publicar libremente sus ideas sin previa censura, con sujeción a las leyes. La calificación de los delitos de imprenta corresponde exclusivamente [*sic*] a los Jurados”.

<sup>172</sup> “¿Queréis saber lo que es un periódico? Pues un periódico es la voz de un partido, que está siempre diciéndose a sí mismo: santo, santo, santo”, en Donoso Cortés, Juan (1854). *Obras de Don Juan Donoso Cortés, Marqués de Valdegamas*, Vol. 3, Madrid: Imprenta de Tejado, p. 343.

*lector* para confirmar la vigencia de la cita. El autor de la gacetilla de *La Iberia* expresa la misma idea: “*Axioma general*: el periódico escribe bien cuando piensa lo que ya había pensado el suscriptor. Disparata cuando prueba lo contrario, por más que lo que piense el suscriptor sea un disparate” (“La prensa en España”, *La Iberia*, 1-1-1856).

La queja final del gacetillero de *El Guardia Nacional* apunta la necesidad de recordar que el periodista es humano; por tanto, no es omnisciente, ni infalible, ni tampoco posee el don de la ubicuidad: “No se tiene en cuenta que no puede verlo todo, que no puede estar en todas partes como Dios, y que tiene que fiarse de las noticias que diariamente recibe y que pocas veces puede comprobar” (*El Aprendiz del N.*, “Apuros periodísticos”, *El Guardia Nacional*, 4-1-1839).

El escritor y editor Eugenio de Ochoa (Bayona, 1815 – Madrid, 1872) también alude a la vertiente privada del periodista, que es ignorada por el público. Ochoa se lamentaba de que el periodista no pudiera dejar nunca de ejercer su labor. En los salones era frecuente que se viera en la obligación de atender a los que critican y comentan sus escritos, sin poder disfrutar como cualquier otro invitado: “¿Y si el periodista (como puede suceder) está enamorado y tiene en aquel salón a la dama de sus pensamientos? ¿Y si es aficionado a bailar? ¿Y si le gusta el juego? ¿Y si es poco amigo de la conversación?” (“De la crítica en los salones”, en *El Artista*<sup>173</sup>, 1-4-1835). Más de dos décadas después, en 1858, Ramón Girón ( -1860)<sup>174</sup> se refiere también al constante cumplimiento del periodista de su misión (“ver para contar”) incluso en los ambientes en los que todo individuo se relaja y se dedica simplemente a disfrutar. Al periodista no le está permitido acudir a las veladas en estricta calidad de convidado: “El periodista no asiste a ningún género de funciones o fiestas por puro placer o por diversión, o por pasar el tiempo, que es una de las ocupaciones más frecuentes en nuestro país; asiste por ver, para contar; [...]” (“Baile en palacio. Carta a L...”, en *La España*<sup>175</sup>, 26-1-1858).

---

<sup>173</sup> Eugenio de Ochoa y Federico de Madrazo publicaron entre 1835 y 1836 esta lujosa revista literaria, con litografías de gran calidad. Estaba inspirada en la parisina *L'Artiste*, de la que tomaba con frecuencia artículos y grabados. Colaboraron en sus páginas Espronceda, Campo Alange, Nicomedes Pastor Díaz o José Zorrilla, jóvenes entusiasmados por el Romanticismo que entonces irrumpía en España. Espronceda publicó en *El Artista* su “Canción del Pirata”. (Seoane, 1996: 147-148).

<sup>174</sup> Manuel Ossorio incluye en su catálogo de periodistas a Ramón Girón, de quien dice que fue redactor en Madrid de *El Heraldo* (1844) y *La España*. Falleció en 27 de abril de 1860 (1903: 172).

<sup>175</sup> Principal diario del Partido Moderado, fundado en 1848 por Andrés Borrego (1802 – 1891). Con una ideología liberal-ultraconservadora lindante con el absolutismo, el periódico estuvo dirigido y administrado por Pedro Egaña (1803 - 1895), y Francisco Navarro Villoslada (1818 - 1895). Desde el ala conservadora, consolidó el modelo de periodismo informativo y político español que se había iniciado tras el régimen fernandino, siguiendo la estirpe anglosajona del Times. Entre sus firmas, podemos citar a José Gutiérrez de

“Apuros del periodista” se titula el folletín que I. J. E. firmó en *El Español*<sup>176</sup> en 1846. I. J. E. son las iniciales de Ignacio José Escobar (1823 – 1887), primer Marqués de Valdeiglesias, colaborador en *El Español*, director del conservador *La Época* desde 1866 y padre del también periodista Alfredo Escobar, cuyas memorias trabajamos en la segunda parte de la tesis. El motivo que se manejaba se aproxima a lo que hoy conocemos como *el síndrome de la hoja en blanco* del escritor. El periodista se ve en la obligación no sólo de escribir a diario, sino de hacerlo acerca de las más diversas materias. “No hay suerte mas fatal que la de un periodista en épocas de escasez de novedades”, comentaba otro periódico del momento (“Variedades. Crisis de novedades”, *El Clamor Público*<sup>177</sup>, 8-12-1847). La solución a este *apuro* periodístico consiste en “conservar” algunas ideas y no emplearlas todas a la vez:

Yo soy un periodista muy antiguo, y a fuerza de periodistiquear [*sic*] he aprendido ciertas mañas, he adquirido ciertos recursos, sin los cuales serían mucho mayores las dificultades del oficio. El hábito del periodista enseña al hombre a ser muy económico de ideas, por lo mismo que necesita tantas; le enseña a no gastarlas, a no despilfarrarlas, a guardarse siempre alguna para mañana, a no desprenderse de todas en un día. (“Variedades. La moda. Accesorios”, en *El Clamor Público*, 27-2-1858).

El periodista afirma con amargura que no resulta sencillo ejercer el oficio cuando no hay tema sobre el que tratar. Hay que contar, además, con la presión del público, que le considera prácticamente omnisciente: “Un artículo de fondo para hoy, un folletín para mañana, una revista para esotro día, y el martilleo continuo de los preguntones, que creen que el periodista es un nuevo Diablo Cojuelo con las narices en todas partes: tal es la perspectiva que se le presenta al desesperado que se lanza en esta carrera, calificada por un amigo nuestro como ‘la ociosidad más ocupada’” (“Revista de Madrid. Apuros del periodista”, en *El Español*, 29-7-1846).

---

Aguilar, Ceferino Suárez Bravo, José Selgas, Eduardo González Pedroso, Eusebio Martínez Velasco o Eugenio Ochoa. (Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España)

<sup>176</sup> Andrés Borrego (1802 – 1891) fundó *El Español*, emblema del liberalismo moderado y reformador, en 1835, en pleno proceso de transición al estado liberal. Mariano José de Larra colaboró en él y afirmó que *El Español* encontraba entre las mejores publicaciones europeas del momento. Borrego había pasado un tiempo exiliado en París y en Londres e importó algunas de las mejoras técnicas de los avances que allí tuvo la oportunidad de conocer. Por ejemplo, empleó moderna maquinaria procedente de la capital inglesa y se trató de que la publicación se asemejase al *Times* londinense. *El Español* desapareció en 1837 y reapareció entre los años 1845 y 1848. (Hemeroteca Digital de la BNE). En esta última época se publicó en la parte del folletín el texto “Apuros del periodista”, firmado por I. J. E., siglas del marqués de Valdeiglesias, Ignacio José Escobar.

<sup>177</sup> Fundado en 1844 por Fernando Corradi (Madrid, 1808 – Madrid, 1885), es uno de los periódicos progresistas que comenzaron a publicarse durante la Década Moderada (1843-1854). Sus fondos solían ser violentos y combativos. Durante el Bienio Progresista (1854-1856) pasó a defender las posturas de la Unión Liberal; pero en 1860 volvió a las filas del progresismo. (Seoane, 1996: 185-186).

A todo esto se suma el carácter efímero de la obra diaria del periodista. Esta circunstancia inevitable se expresa con profunda aflicción: “más terrible que todo eso, es la lastimosa convicción de la suerte perecedera que alcanza a los trabajos periodísticos. ¡Morir en el día que les vio nacer!” (*ibídem*). La ingratitud del lector, punto al que se alude con frecuencia, acaba de completar el desolador panorama que se plantea al periodista.

También es una dificultad inherente al periodista la rapidez con la que se han de elaborar los artículos; aceleración impuesta por los ritmos periodísticos y que impide la profundidad y la reflexión. La idea de que el periodista, al contrario que el literato, presenta las “ideas sin vestir” es un lugar común al hablar de las prácticas periodísticas.

El periodista de origen cordobés Cristóbal de Castro (1874-1953) realiza en 1900 una síntesis de los males del periodista en *Madrid Cómico*. Desde su llegada a Madrid en 1894, Castro había colaborado activamente en prensa —su firma se había podido leer en *La Correspondencia de España*, *La Época* o *El Globo*— y fundó dos periódicos ya en la década de los veinte<sup>178</sup>. En el artículo que nos ocupa, Castro alude a otro texto publicado en el número especial que la *Revista Política y Parlamentaria*<sup>179</sup> dedicó a la prensa en septiembre de 1900.

Leyendo, en el último número de la *Revista Política y Parlamentaria*, un artículo de no sé quién, sobre el periodista de hoy, cómo vive, el sueldo que le dan, las consideraciones que le guardan, etc., me he reído lo que no es decible.

Dice el buen señor, de cuyo nombre no me acuerdo, que hoy los periodistas viven como les da la gana, se tratan a cuerpo de rey, llevan de paseo a sus chiquitines vestidos primorosamente, presentan a sus mujeres con trajes y sombreros costosos, y mil disparates por el estilo. Pero, hombre de Dios ¿quién le ha engañado a usted? ¿qué

<sup>178</sup> Cristóbal de Castro fundó las publicaciones *Hoy*, en 1919, y *El Tiempo*, que apareció entre 1921 y 1923. Anteriormente había creado, con Rodrigo Soriano, la revista *España Nueva* (1906). Sus primeros meses en Madrid fueron difíciles: pasó algunas penurias que plasmó en el prólogo de su novela *La señorita estatua*: “Durante dos años, una sola comida al día. Durante cuatro, diez duros al mes. Durante seis, catorce horas de jornada” (1922). Para más información sobre de Castro, véase *Anexo I*, nº 8. .

<sup>179</sup> El ex diputado a Cortes Gabriel R. España comenzó a publicar esta revista en 1899. Comenzó siendo una publicación quincenal y después pasó a ser mensual. Estaba dedicada a la ciencia política y al derecho público y parlamentario; en sus páginas se daban cita cuestiones sociales, trabajos legislativos y asuntos de administración y financieros. Publicó artículos de historia y de ciencia política, y dedicó un número completo a la prensa España en 1900. La publicación ofreció las memorias inéditas de Luis Sartorius, Conde de San Luis (Sevilla, 1820 — Madrid, 1871). Entre sus colaboradores destacan Luis Royo Villanova, Jacinto Octavio Picón, José Sánchez-Guerra, Enrique Sá del Rey, Salvador Canals, Adolfo Posada, Conrado Solsona, Eusebio Blasco y Práxedes Zancada Ruata. (Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España).

tragaderas tiene, tan grandes, para decir semejantes desatinos? ("A puntapiés", *Madrid Cómico*, 20-10-1900)

Castro señala que al periodista común, "sin perejil"<sup>180</sup>, se le trata generalmente con desprecio:

A nosotros, a los periodistas sin perejil, se nos trata a puntapiés. Todo el mundo tiene derecho a molestarnos y a pedirnos favores; y luego, todo el mundo nos mira por encima del hombro. No hay más que oírlo, que da grima:

—¿Y es usted periodista? ¡Claro! No habrá usted podido ser otra cosa... Así con un tonillo...

—Soy otra cosa... He podido ser más cosas aún... Pero no me ha dado la gana...

¡Habrá sinvergüenza! ¿Pero qué se han figurado que son los periodistas?... (*Ibidem*)

La presencia en prensa de este discurso doliente, ¿puede responder al intento del periodista por construirse una *imagen* que le favorezca frente a la que podría existir en la sociedad? En cualquier caso, parece una forma de recordar que ser periodista implica muchos desvelos y, generalmente, acarrea más afanes que privilegios.

Los discursos que se construyen sobre el periodista desde la prensa manejan los motivos y temas apuntados más arriba, pero más allá de la mitad del XIX ya no será tan frecuente encontrar artículos completos destinados en exclusiva a dar cuenta de esos *achaques* que forman parte esencial del oficio. En cambio, será más habitual encontrar estos tópicos en un discurso más amplio, en el que las contingencias del periodista se abordan ya sólo de manera anecdótica o tangencial en el marco de un discurso sobre otras cuestiones.

Debemos considerar que a partir de mediados de siglo empiezan a insertarse novelas en el espacio de los folletines, siguiendo la moda francesa, por lo que los periodistas ya no se verán en la necesidad de encontrar materias ligeras, variadas y amenas con las que rellenar el espacio inferior de la página. Algunos de los artículos sobre el periodista aparecieron en la sección del folletín, pero este espacio pronto se consagró a la publicación de novelas. Por otro lado, el carácter más o menos reflexivo y/o literario de la prensa se va viendo desplazado a medida que avanza el siglo por el auge que experimenta la información sobre sucesos. Es muy probable que las reflexiones sobre la

---

<sup>180</sup> En las sucesivas ediciones del diccionario de la Real Academia publicadas durante el siglo XIX se recoge el sentido de *perejil* como *adorno o compostura demasiada* y también como *títulos o signos de dignidad*. Por ejemplo, en Zerolo (1895): "Fig. y fam. Adorno o comostura demasiada, especialmente la que usan las mujeres en los vestidos y tocados" y también "títulos o signos de dignidad o empleos, que juntos con uno más principal, condecoran a un sujeto".

condición del periodista que hemos comentado nacieran, en muchos casos, de la ausencia de temas o de ideas en el periodista. En esas situaciones, qué mejor que reflexionar sobre su propia naturaleza y tratar de proyectar una imagen favorable, lógicamente, de sí mismos.

Pensemos que en la prensa los periodistas tienen la oportunidad única de construir su propia imagen, de dibujarse como a ellos más les convenga. Si les conviene insistir tanto en los males del periodismo, será seguramente porque había una base real en sus quejas; pero, también, porque de esta forma se equilibraba la idea asentada en la sociedad que vinculaba al periodista con la ignorancia, la falsedad o la falta de preparación. En la misma línea, se busca también el distanciamiento con el *mal periodista*.

## 2.4. El periodista como recurso humorístico

Los tópicos y las ideas asociadas al periodista se han empleado en prensa con fines humorísticos o festivos. No es raro encontrar en los periódicos versos, chistes, anécdotas o pequeños relatos que buscan provocar la risa a partir de lugares comunes relacionados con los periodistas. De nuevo, son varias las líneas o tendencias que se pueden distinguir en la representación que se hace del periodista en las publicaciones festivas o en las secciones *ligeras*, como el folletín o la gacetilla, de la prensa diaria.

Encontramos un conjunto de manifestaciones humorísticas que sugieren que el periodista está *condenado* a soportar determinadas situaciones grotescas. Ofrecen una visión distinta de los *males del periodista*, que busca la cómplice hilaridad del lector, pero también refuerzan la idea de que ser periodista no resulta tan ventajoso como puede parecer.

Otra serie de manifestaciones atiende a los tópicos sobre el periodista: tanto a los más despectivos — ignorancia, ambición, desmedido afán de medro, etc. — como a aquellos que enfatizan su ingenio, astucia y paciencia.

- Sobre el humor y la ironía

Henri Bergson diferencia la comicidad derivada de las acciones o de las situaciones y la comicidad que parte de las palabras, del uso del lenguaje (en *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, publicado originalmente en 1900). Cicerón ya había distinguido como causas de la risa las “cosas” y las “palabras”, es decir, *res* y *verba* y estima que las cosas excitan la risa más que las palabras (en Checa Beltrán, 1999: 20 y ss.). En ambos casos, Bergson propone tres mecanismos que originan la comicidad. En el caso de las acciones, la comicidad se consigue por medio de la *repetición* de acciones o de situaciones, que corta el curso cambiante de la vida y genera una situación que mueve a la risa; la *inversión* de las acciones, que genera situaciones cómicas porque nos remite a un “mundo al revés”, y la *interferencia*, un efecto cómico complejo dado que “toda situación es cómica cuando pertenece a dos series de hechos absolutamente independientes y se puede interpretar a la vez en dos sentidos totalmente distintos” (1971: 79). Para Henri Bergson, las tres estrategias parten de una misma idea, generadora en sí misma de la comicidad, que es la *mecanización de la vida*: “Que haya interferencia de series, inversión o repetición, el objeto es siempre el mismo: obtener lo que hemos llamado mecanización de la vida” (1971: 83).

Examinemos a continuación los mismos mecanismos aplicados ahora a la comicidad de las palabras. Bergson distingue esta comicidad porque encuentra una diferencia notable “entre lo cómico que expresa el lenguaje y lo cómico que crea el lenguaje mismo” (1971: 84). Los mecanismos que permiten generar un efecto cómico a partir de las palabras son tres: la *trasposición*, que consiste en trasladar unas ideas que están expresadas en el estilo que les conviene o que les es natural a otro estilo o tono completamente distinto; la *inversión*, o creación de nuevos sentidos mediante la modificación del orden de la frase, y la *interferencia* de dos ideas en la misma frase, que puede originar un sinfín de efectos cómicos relacionados con los juegos de palabras.

Desde una perspectiva más reciente y de tipo lingüístico-pragmático, el grupo de investigación GRIALE, de la Universidad de Alicante, estudia los mecanismos que ofrece la lingüística del humor en español. Parten de la *Teoría General del Humor Verbal* (TGHV), heredera de las tesis de Raskin (1985) y de Salvatore Attardo (1994)<sup>181</sup>, para estudiar y caracterizar las tres fases por las que se

---

<sup>181</sup> Véase Attardo, S. (1994). *Linguistic theories of humor*. Berlin: Mouton de Gruyter. Attardo clasifica las teorías modernas sobre el humor en tres grupos (1994: 47-50):

a) Teorías de la superioridad, para las que toda experiencia humorística surge como manifestación de un sentimiento de superioridad.

resuelve la incongruencia que plantea el chiste: la fase de establecimiento, la fase de incongruencia y la fase de resolución (Ruiz Gurillo, 2012: 45). La TGHV se apoya, además, en seis tipos de recursos mediante los que se contruyen los chistes o enunciados humorísticos prototípicos (*ibídem*):

1. La *oposición de guiones*, o bloques de información semántico-pragmática, condición básica de los textos humorísticos. El chiste presenta dos guiones que se oponen entre sí y generan, por tanto, una incongruencia.
2. El *mecanismo lógico* que permite resolver la incongruencia. Se apoya en procedimientos como la yuxtaposición, la falsa analogía, los paralelismos, las exageraciones o el quiasmo.
3. La *situación*, que es básica para entender las inferencias que se derivan del chiste.
4. La *meta* o el *blanco* de la burla, que suele ser un determinado estereotipo. En nuestro caso, los chistes o las historietas cómicas que hemos seleccionado tienen como meta u objetivo al periodista, que aparece como víctima de la situación o como desencadenante de la misma por sus vicios o defectos.
5. Las *estrategias narrativas* o el género del chiste. Un chiste presenta una organización narrativa, pero puede no ser simplemente narrativo, puede manifestarse como un diálogo, como una adivinanza o como una conversación. Los chistes con periodista que hemos seleccionado presentan diversas estrategias narrativas.
6. El *lenguaje*, que incluye las elecciones léxicas, sintácticas, fónicas, etc. La principal herramienta de la labor periodística es el lenguaje, por lo que resulta un elemento productivo en la creación de la comicidad en torno a los periodistas, como veremos.

Ana Vigara (1994) propone una serie de criterios que debe cumplir el chiste: brevedad, autosuficiencia semántica, fijación-reproducción (ficción) y función exclusivamente lúdica. En sentido estricto, algunos de los ejemplos que vamos a manejar a continuación sobrepasan el principio de brevedad que señala Vigara y serían, más bien, “historias cómicas”: “Otras manifestaciones humorísticas son las bromas, las adivinanzas, las historias humorísticas, las fantasías compartidas, los chismorreos humorísticos, los monólogos de humor, las parodias televisivas u otras formas mediáticas” (Ruiz Gurillo, 2012: 43).

---

b) Teorías de la descarga, que interpretan el humor como efecto de una descarga de energía física acumulada.

c) Teorías de la incongruencia, que consideran que todo humor se basa en el descubrimiento de una realidad o pensamiento incongruente con lo esperado.

La postura de Henri Bergson estaría cercana a las teorías de la superioridad entre los hombres —el que ríe afirma orgullosamente su yo, señala (1971: 217)—, mientras que la *Teoría General del Humor Verbal* parte de la existencia de una incongruencia que desencadena la comicidad.



Los vínculos y las relaciones entre el humor y la ironía son todavía un campo poco explorado<sup>182</sup>. Ambos son fenómenos pragmáticos que funcionan por activación de inferencias y que suponen la violación de los principios conversacionales. El humor es un fenómeno semántico y pragmático a la vez —los dos sentidos opuestos de una palabra o expresión se dan en el texto— mientras que la ironía es exclusivamente pragmática (Ruiz Gurillo, 2012: 133). Desde el grupo GRIALE se entiende que la ironía, fenómeno propiamente contextual, ocasiona la inversión de los principios conversacionales, por lo que aplican un modelo pragmático para explicar los contextos de intencionalidad irónica. Las infracciones en las máximas de cualidad, cantidad, manera e informatividad explicarían la creación de enunciados irónicos que el oyente entiende además como tales (Ruiz Gurillo, 2012: 117 y ss.).

- *Lo que ha de soportar el periodista*

En la prensa se expresan los apuros y sinsabores que conlleva la actividad periodística en un tono lúdico y festivo. En estas manifestaciones se presenta al periodista como un sufrido personaje, envuelto con frecuencia en situaciones absurdas o grotescas que generan reacciones inesperadas. Se mueve en un entorno marcado por el interés: todos quieren obtener provecho de su amistad y no dudan en emplear para ello los medios más insólitos. Se pone así a prueba la capacidad de reacción del periodista, que suele mostrar en estas situaciones una gran agudeza.

Los periodistas tratan con todo tipo de gentes y no es raro que acaben siendo blanco de trampas o de intentos de engaño más o menos cómicos. El ingenio del personaje se impone en el ejemplo siguiente: un periodista hace un viaje a la ciudad de Baden y el dueño de la fonda pretende cobrarle un suplemento de 30 francos por las anécdotas sobre el juego y los jugadores que cada día le ha relatado durante los almuerzos. Éste reacciona devolviendo la trampa al posadero: “El periodista tomó la cuenta, y después de mirarla atentamente añadió debajo: ‘Por escuchar los embustes del posadero, rebajo 60 francos’” (“Gacetilla de Madrid. La horma de un zapato”, en *La España*, 13-4-1867; “Miscelánea”, *El Periódico de Todos*, 21-1-1876). Encontramos aquí la situación cómica del *estafador estafado* gracias a la perspicacia del periodista. Se trata de una maniobra de inversión, en el sentido que antes hemos apuntado. En anécdotas como esta, se presenta como un personaje

---

<sup>182</sup> Véase Simpson, P. (2011). “Towards an eclectic account of the discourse of irony”, en Dynel, M. (Ed.). *The Pragmatics of Humour across Discourse Domains*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Co, pp. 33-50.

*todoterreno*: su trato habitual con todo tipo de personas y sus frecuentes viajes le generan enredos de todo tipo. Parece ofrecerse así la idea de que casi cualquier cosa podría ocurrirle a un periodista.

En cualquier caso, el periodista demuestra en sus reacciones un especial ingenio. En la siguiente anécdota firmada por el periodista y médico higienista Manuel Corral y Mairá<sup>183</sup> (Madrid, 1862 - Linares, 1926) se muestra la graciosa inventiva que emplea el periodista para resolver un problema doméstico: un violinista con escasas dotes musicales molesta día y noche a sus vecinos con el desafinado ruido de su instrumento. El periodista Luisito vive encima del *artista* y le suplica que cese de importunar a la vecindad con su violín, pero el violinista continúa con sus “conciertos” y se ampara en el argumento de que cada cual en su casa hace *lo que le da la gana*. Harto del músico, Luisito improvisa una solución cuya comicidad deriva nuevamente de la *inversión* de acciones: como su vecino, también él hará *lo que le dá la gana* en su hogar; en este caso, practicar sus habilidades de pescador. El vecino queda así burlado por la ocurrencia del periodista:

Seguidamente en su cuarto  
Un estanque improvisó.  
Diez cubas de agua  
echó al suelo  
y al terminar tal empresa,  
se subió sobre la mesa  
y al agua lanzó un anzuelo.  
Esto, es claro, fue a filtrar  
el techo del violinista.  
el cual, alarmado al fin.  
empezó a vociferar  
—¡Que me está usted inundado,  
vecino! ¿qué está usted haciendo?  
y Luis dijo sonriendo:  
—Pues nada: que estoy pescando.  
¿No me dijo esta mañana,  
cuando de usted me quejé,  
que en su casa hacía usted  
lo que le daba la gana?  
Pues no le debe extrañar  
que busque entretenimiento:  
¿usted toca su instrumento?  
Pues yo me pongo a pescar.  
Y si esto le desespera  
Le añadiré, hablando en plata,  
que aquí cada uno mata

<sup>183</sup> Cfr. Manuel Corral y Mairá. *Anexo I*, nº 11.

las pulgas a su manera.  
Oyendo esto don Ramón  
No dijo esta boca es mía,  
pues comprendió que tenía  
Luisito mucha razón.  
("Mis vecinos", *Madrid Chismoso*<sup>184</sup>, 17-9-1885, año I, nº 18, p.6)

Es típico que el periodista sea agasajado, a veces exageradamente, con el fin de obtener ciertos beneficios de él. Demuestra una vez más su astucia y agilidad mental al responder de la siguiente forma a los intentos de su anfitrión de que otorgue publicidad a sus mediocres obras:

Don Sinforoso, hombre de los más entusiastas por la literatura, pero de los que peor escriben, colma de atenciones a los escritores más reputados, que atrae a su casa a fuerza de succulentas comidas.  
Una noche, concluido un espléndido banquete, llama aparte al periodista A..., y le dice:  
-Me dispensa Vd. el favor de ser de los nuestros cada vez que le invito, y no habla V. jamás de mis libros en su periódico.  
-¡Calla!- contesta el periodista,- ¡y yo que creía que me invitaba Vd. para que callara!  
(Marrasquino, "De sobremesa", *La Época*, 13-1-1883).

En este caso el periodista echa mano de un falso *quid pro quo*, pues es de suponer que el personaje conoce perfectamente las aspiraciones de su anfitrión pero se niega a satisfacerlas a pesar de los agasajos; en cierto modo el periodista tanto puede calificarse de honesto como de "aprovechado" o "gorrón". Pero logra quedar nuevamente por encima de su anfitrión y confirmar su superioridad.

Se ironiza también con el deseo de los particulares de que el periodista sea espectador de sus méritos para que después pueda dar cuenta de ellos. Esta situación implica que el periodista se convierta en obligado asistente a espectáculos de calidad cuestionable, como un interminable "concierto casero" a cargo de *músicos* desprovistos de todo talento.

Nuestra aventura es la siguiente: un crítico musical asistió el lunes de la semana pasada a una reunión musical previa una esquila de convite en que le prometían montes y maravillas.  
[...]  
Principióse pues por una sonata tocada por una niña, lo que equivale a decir que fue aquello un diluvio de notas falsas que tuvo que aplaudir estrepitosamente, porque debe tenerse en mente la timidez, gracia fugitiva que se va con los años.

---

<sup>184</sup> Fue una publicación literaria, festiva e ilustrada que se publicó durante el año 1885. Como redactor propietario figuraba Enrique Gallardo, el director literario era el capitán de infantería y autor dramático Ricardo Monasterio y el caricaturista Ramón Cilla era el director artístico.

Concluida la pieza, hubo que dar un beso a la niña, y que felicitar a sus padres, que en el calor de su gratitud se apresuraron a añadir:

—Después tocará otra cosa más difícil; va Vd. a ver qué disposición tiene.

El periodista, temiendo lo que le esperaba, se disponía a salir, cuando la señora de la casa le detuvo para presentarle un joven alto, delgado y de rostro macilento, acompañando su detención con estas palabras:

—Este caballero es un compositor de mucho mérito; pero tiene tanta modestia y timidez que no quiere presentarse delante de la gente. Este año ha publicado un álbum compuesto de doce melodías, doce obras maestras, que dejan muy atrás todo lo conocido. Óigale usted y podrá hacer sobre él un excelente artículo. [...]

¡La broma duró dos horas y treinta y cinco minutos! (“Variedades. Crónica de la capital”, *El Clamor Público*, 22-10-1856).

La *interferencia* de acciones es el procemiento en el que se funda la comicidad de las dos situaciones anteriores, organizadas narrativamente como escenas. El periodista ha de soportar manifestaciones artísticas de ínfima calidad porque todos creen que después las elogiará en su publicación. Sin embargo, hace todo lo contrario: confiesa abiertamente su desagrado.

Las comidas que se ofrecían habitualmente a los periodistas con motivo de cualquier acontecimiento social representan también una excelente oportunidad para idear una situación de gruesa comicidad, con la que se recuerda que ciertas costumbres arraigadas que podrían parecer “privilegios” del periodista no siempre resultan agradables. *Madrid Cómico*, que era el ejemplo más acabado de prensa humorística, no exactamente satírica, durante la Restauración, incluye bastantes historias cómicas basadas en tópicos habituales cuyo objetivo era, simplemente, hacer reír (Almuiña, 2015: 35). En este caso, aparece de nuevo el mecanismo de la *interferencia*: una situación que podría parecer agradable se tona súbitamente en desagradable por la presencia de un *elemento* que aparece en el plato de los comensales y que es interpretado de diferente manera por el anfitrión y por los invitados:

Los industriales modernos continúan poniendo en práctica el sistema de obsequiar a los periodistas con manjares apetitosos cuando hay que inaugurar un establecimiento; pero los periodistas comienzan a perder el estómago y casi ninguno quiere asistir, a menos que se les jure solemnemente que no habrá comida. En cierta ocasión fuimos invitados a inaugurar una casa de huéspedes de a ocho reales con principio, y el dueño quiso obsequiarnos con una paella, condimentada por su esposa.

—¿Qué es esto?— preguntó uno de los comensales al encontrar en su plato un objeto duro.

—No se alarme V. —contestó el industrial—. Ya adivino lo que podrá ser...

—¿Qué?— replicamos todos.

—La dentadura de mi esposa, que se le cae en todas partes.

(Taboada, "De todo un poco", *Madrid Cómico*, 16-11-1884, año IV, nº 91).

La anécdota juega con la escenificación de un disparate. La situación cómica tiene lugar con la aparición del objeto absurdo e impropio del lugar donde aparece, la paella, confeccionada para ser comida y sin embargo, provista de un objeto que engulle.

Otro tópico relacionado con el periodista y sus privilegios es el de los regalos que se le hacen para cultivar de forma interesada su amistad. El obsequio al periodista se torna, en situaciones como la que recoge *Gil Blas*<sup>185</sup>, en una suerte de *autorregalo* para aquél que pretende acercarse al periodista. Aparecen dos interpretaciones —la del banquero y la del periodista— de un mismo hecho —un peculiar regalo— cuya interferencia convierte en cómica la situación.

¡Última moda!

Dos amigos se encuentran en la calle. Uno es banquero, otro periodista.

*El banquero.*—¡Amigo mío, cuántos deseos tenía de ver a Vd! Justamente estamos a la puerta de *La estrella oriental*... entremos, que voy a hacer a Vd. un regalo.

—¡Tanta amabilidad!... contesta el periodista.

Después de repasar varios objetos, el banquero se fija en dos magníficos candelabros de cristal con su pedestal que los mantenía a gran altura; los ajustó y salieron.

A las pocas noches se encontraron en el teatro:

—¿Sabe Vd. dijo el periodista, que todavía no han llevado los candelabros?

—Sí, hombre, el mismo día.

—Pues yo no los he recibido.

—Usted no, pero yo sí; hace tres días que están los candelabros en mi salón encarnado para que Vd. los goce cuando vaya a verme.

Esta manera de hacer regalos debe ser muy útil para el que los hace. (Blas Pérez, "Cabos sueltos", *Gil Blas*, 7-4-1867)

Se desliza aquí una crítica del tratamiento interesado que reciben los periodistas por parte de los sectores más acaudalados: al obsequiar al periodista no hacen sino obsequiarse a sí mismos.

Ni siquiera en vacaciones se libra de verse agasajado interesadamente, como pone de relieve el siempre divertido Luis Taboada cuando interfiere en la desmesurada e interesada vigilancia de los lugareños. En verano, hay periodistas que pasan una temporada en alguna provincia, en donde les

---

<sup>185</sup> Fundado por Luis Rivera, el *Gil Blas* inauguró la prensa de humor gráfica en la que la ilustración no se subordina al texto sino que adquiere su propio papel. En él colaboraron caricaturistas como Ortego o los hermanos Perea y Pellicer, entre otros. Las ilustraciones ocupaban una o dos páginas. Sus ataques era satíricos, antimonárquicos y anticlericales, y se dirigieron sobre todo contra Narváez y O'Donnell. Escritores demócratas y republicanos, como Federico Balart o Eusebio Blasco, estaban detrás de esta publicación. (Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España; Almuiña, 2015: 31).

colman de atenciones desproporcionadas: “Los periodistas que viajan en el verano son los seres más felices de este mundo. Se les convida a comer, se les obsequia, se les admira y se les ama disimuladamente” (“De todo un poco”, *Madrid Cómico*, 6-8-1887). Los agasajos siempre concluyen con la misma muletilla, que no deja de perseguir al trabajador de la prensa ni siquiera durante el periodo estival: “¡A ver si lo dice usted en el *Madrid Cómico*, qué caramba!” (*ibidem*).

La misma idea maneja Eduardo de Palacio<sup>186</sup>, también en *Madrid Cómico*. El descanso del periodista, como el de cualquier persona *conocida*, resulta prácticamente imposible, porque siempre se encuentra rodeado de personas interesadas en obtener beneficio de su trato y en hacerle impertinentes y ridículos homenajes. Por supuesto, en estos casos se alude a aquellos periodistas que gozan de cierta fama —son periodistas *de alguna circulación*, apunta Palacio— y cuyos nombres son fácilmente reconocibles por todos, como era el caso de Taboada o del mismo Palacio. El mecanismo en el ejemplo siguiente es el de la victimización del periodista por parte del provinciano, que es en este caso quien asume la posición de superioridad.

Particularmente si es ministro o periodista de alguna circulación, o autor cómico al alcance de todas las faltas de inteligencia. Serenata por los asilados y por algún “morfeón” espontáneo, visitas y un banquete semanal para que improvise algunas coplas, con anticipación, o mande correspondencias a Madrid, diciendo cómo le dan de comer y cómo le tratan y los nombres de los cómplices, y los adelantos de la provincia y las necesidades de la misma y de algunos particulares. —¿Usted es Butifarras? ¡Ah qué felicidad! Nicasio, corre, que está aquí el señor de Butifarras. ¡Ay, qué risa y qué gracia! Ven, sal pronto, verás qué cara tiene tan cómica.

Esto cuando el periodista pertenece a la *cuerda de chispeantes*.

Si a la de los serios, le reciben con frac hasta los gañanes del campo.

Hasta los alimentos que le dan cuando le *banquetea* son serios, tristes y aun de consecuencias coleriformes. (Eduardo de Palacio, “Fiestas en...”, *Madrid Cómico*, 25-7-1896)

La divertida composición que ofrece el periodista y zarzuelista Fiacro Irayzoz<sup>187</sup> con el título “Correspondencia de verano” presenta a un periodista astuto, que alaba encarecidamente las particularidades del lugar que le recibe con el fin de gozar de agasajos. Cuando se percató de que a pesar de sus elogios no recibe un trato privilegiado, ofrece su verdadera opinión y genera un cómico contraste entre la realidad y sus primeras impresiones. La comicidad deriva aquí de la *repetición* de las opiniones del periodista sobre las características del lugar que le acoge: primero ofrece una

<sup>186</sup> Cfr. Eduardo de Palacio, *Anexo I*, nº 42.

<sup>187</sup> Cfr. Fiacro Irayzoz en *Anexo 1*, nº 18. El lugar al que se refiere en su composición, los Baños de Ebro, están muy cerca de la provincia de Vitoria, de donde él era natural.

descripción halagüeña y después revela su verdadero parecer sobre las supuestas bondades del entorno.

*Hervideros modernos de San Clemente.*

*24 de julio.*

*(Año corriente.)*

Cumpliendo mis deberes  
de periodista,  
deberes que no hay nadie  
que los resista,  
emprendí mi campaña  
como otros años,  
y anteayer por la tarde  
llegué a estos baños.

[...]

Este establecimiento,  
que el Ebro baña,  
es de lo más notable  
que hay en España.  
¡Qué ambiente delicioso!  
¡Qué hermosos montes  
y qué alegres praderas  
y qué horizontes!

[...]

Postdata interesante:  
Hace un momento  
que he pedido la cuenta  
por cumplimiento,  
y el dueño de los baños,  
que es una fiera,  
me ha cobrado lo mismo  
que a otro cualquiera.  
¿Y para esto me precio  
de periodista  
y le doy tales *bombos*  
en *mi* revista?  
Excusado es decirles  
que aquí no hay montes  
ni tienen alegría  
los horizontes;  
que el agua milagrosa  
tan sorprendente  
es el agua del río  
sencillamente;  
que en las cuentas abusan  
de la tarifa,

y que esto es, caballeros,  
una engañifa. [...]  
(*Madrid Cómico*, 25-7-1896)

La interferencia del verdadero sentido que el periodista otorga a estos tópicos produce la comicidad como revelación de un significado opuesto y degradante al aceptado en primera instancia. El periodista se considera un cómodo “creador de famas”: para convertirse en una persona célebre, a cualquier aspirante a artista le resulta más sencillo atraerse la amistad y la particular *protección* del periodista que labrarse un nombre a partir de méritos verdaderos. Para el periodista y escritor dramático Manuel Matoses, el periodista es necesariamente el encargado de fundar las glorias.

La fama vitalicia (dejémos a un lado la otra por ser de ultratumba) viene a ser una derivación del anuncio comercial:  
Los americanos y los ingleses dicen que “el que más anuncia más vende”; los españoles hemos caído en la cuenta por comparación de que el nombre que más suena es el más popular.  
Así es que mientras en otras partes se queman las cejas en busca de inventos que den celebridad, aquí sudamos el quilo tras de un amigo periodista que ponga nuestro nombre en letras de molde. (“La fama”, *Madrid Cómico*, 10-6-1883)

José Fernández Bremón<sup>188</sup> ejemplifica la situación que plantea Matoses a partir de la conversación entre un aprendiz de literato y un experimentado periodista. El primero pide al segundo que le alabe desde la prensa, aún sin tener todavía una obra que juzgar. El periodista se niega a apadrinar una causa que puede poner en entredicho su reputación.

Un aprendiz de literato se presenta a un periodista viejo, suplicándole que le abra las puertas de la inmortalidad con un artículo encomiástico; el periodista rehúsa aquel servicio,  
—¿Qué le cuesta a V.?  
—La reputación de V. puede costarme la mía. Tenga usted paciencia y trabaje.  
—Para trabajar necesito que me animen.  
—¡Ya! Ahora comprendo que quiera V. ser literato y no labrador.  
—¿Por qué?  
—Usted para labrar la tierra necesitaría recoger una cosecha antes de sembrar. (“Crónica General”, José Fernández Bremón, *La Ilustración Española y Americana*, 8-6-1885).

En este ejemplo se manifiesta una agudeza más que una situación propiamente cómica aunque el personaje del nuevo literato sí alcanza un perfil ridículo.

<sup>188</sup> José Fernández Bremón, cfr. *Anexo I*, nº 16.



La relación del periodista con las actrices es particularmente interesante: la doble condición de dama y de artista de la actriz permite idear algunas situaciones cómicas derivadas del trato que el periodista dispensa a las intérpretes y de los problemas que puede acarrear la crítica a una intérprete.

Si el periodista no ensalzaba a la actriz, podemos suponer que junto a los problemas derivados de la censura de un autor habría que añadir los que provenían de haber cuestionado precisamente una actuación *femenina*. Una graciosa historieta sobre este asunto apareció en diferentes años en diversos periódicos; en ella se cuenta cómo un periodista reaccionó de forma perspicaz a la broma grotesca del amante de una actriz mediocre ofendida por sus críticas. La comicidad se genera gracias al sentido figurado de *ganso* (hombre patoso, que presume de chistoso y agudo, sin serlo<sup>189</sup>), a la etimología común de *pluma* y *desplumar* y a las connotaciones que reviste el segundo término (quitar las plumas al ave pero también dejar a alguien sin dinero<sup>190</sup>). El chiste, tal como apareció por vez primera, dice así:

—Un joven periodista de Viena había criticado, en un artículo, a cierta actriz que contaba con algunos partidarios, a pesar de lo dudoso de su mérito. Uno de ellos, el mas ardiente defensor de la joven, buscó al periodista en el teatro, y llegándose a él con un paquete de plumas en la mano, le dijo:

—Caballero, la señorita B. me encarga daros las gracias por el artículo que le habéis dedicado, y me ruega, en prueba de su reconocimiento, que os ofrezca este paquete de plumas de... ganso.

---

<sup>189</sup> El término *ganso* se empleaba en ese momento con el sentido figurado de torpe e incapaz. En los diccionarios de la época encontramos las siguientes definiciones: “La persona necia, tonta, negada, estúpida, que no tiene despejo ni espedición, que sabe poco o raciocina mal; y también la que es rústica, incivilizada o de mala crianza. Úsase igualmente como adjetivo, y lo mismo en la acepción de tardo, descuidado, indolente, perezoso, que no se le da nada por lo que va ni por lo que viene, que por nada se apura, etc.” (Domínguez, 1853); “Tardo, perezoso, descuidado. La persona rústica o mal criada” (Gaspar y Roig, 1855); “La persona rústica o mal criada, y también la desgarbada o de mal talle” (RAE Usal, 1869); “Persona rústica, malcriada, torpe, incapaz” (RAE Usal, 1884). Por otra parte, la pluma de ganso es el instrumento indispensable con que escribe el periodista.

<sup>190</sup> El término *desplumar* se empleaba desde siglos atrás con el sentido figurado de arruinar a alguien (aparece ya en el *Diccionario de Autoridades* de 1734 con este significado). En fechas más próximas a la publicación de nuestra anécdota, destaca por su gracejo la definición que se ofrece en el diccionario de Ramón Joaquín Domínguez: “Despojar bonitamente a alguno, estafarle o robarle lo que tiene valiéndose de astucia, engaño, dolo, trampa, etc. Especialmente hablando de fulleros o tahúres. Ir chupando a alguno cuanto jugo metálico le queda, dulce y melosamente como las falsas queridas” (Domínguez, 1853).

Otras definiciones similares son: “Despojar a otro del dinero que tiene, dejarle sin blanca estafándole” (Gaspar y Roig, 1855); “Consumir con arte o engaño a alguno lo que tiene” (RAE Usal, 1869; RAE Usal, 1884, y Zerolo, 1895).

—La señorita B. es muy amable, replicó el periodista sin desconcertarse; puesto que lleva su gratitud hasta el punto de desplumar a sus admiradores para hacerme un obsequio. (“Asuntos varios”, *La Soberanía Nacional*<sup>91</sup>, 10-3-1866).

Hasta tres veces más pudo leerse esta chanza en la prensa que probablemente había sido tomada de un diario extranjero (Blas Pérez, “Murmillos”, en *Gil Blas*, 4-4-1867; “Crónica general. Gacetilla”, *La Iberia*, 21-5-1871, y *El Periódico para Todos*, 27-1-1879) con ligeras modificaciones —el periodista ya no es vienés, el “ardiente defensor” de la artista se convierte en “amigo”, etc.—. La última referencia encontrada se publicó más de una década después, y presenta un tono ligeramente distinto: el periodista no reacciona de forma espontánea, pues conocía previamente las intenciones de la artista, a quien el revistero había tratado “despiadadamente”. Ya no aparece expresamente el término *desplumar* pero se sugiere la idea de que las artistas arruinan a sus protegidos.

Una actriz muy conocida en su casa, y que ocupa más las hablillas de los pollos impertinentes que cultivan su amistad que la crítica teatral, fue, sin embargo, tratada, hace poco, despiadadamente en la revista de teatros de un periódico.

Se habló de ello entre bastidores, y amigas y galanes la aconsejaron que se vengase. Sabedor el revistero de la trama femenina, se dirigió al teatro bien prevenido.

Desde el momento en que apareció entre los intrusos de detrás del telón, el amante de la actriz le presentó un paquete de plumas de ganso.

—De parte de la señorita X...,—le dijo. —¡Cómo!—exclamó el periodista,—¿has sido a Vd. a quien ella se las ha arrancado todas? Pobre hombre, y ¡cómo le habrá dolido a Vd.! (“Miscelánea”, *El periódico para Todos*, 27-1-1879).

En otra anécdota encontramos a un periodista que incluso es llevado a los tribunales por haber tildado de “fea” a una intérprete. El acusado se defiende con un argumento en el muestra su peculiar inventiva. El juez acepta la insólita interpretación del periodista y lo absuelve:

—Una actriz fea, contestó el humorístico escritor, es un error dramático, y por lo tanto entra en el dominio de la crítica.

No hay para qué decir que fue absuelto el periodista por no encontrar el juez mérito bastante en la acusación. (“Gacetilla”, en *El Contemporáneo*, 3-9-1865).

Este cuentecillo estaría próximo al chiste, pues remite a un saber compartido y reconocido por los comunicantes sobre el mundo que se inserta en el interior del propio discurso y cumple las máximas

---

<sup>91</sup> Periódico vespertino fundado y dirigido por Ángel Fernández de los Ríos (1821-1880). Apareció en 1864 como “diario progresista”, subtítulo que más tarde desaparecerá de su cabecera. Entre los redactores estaban Guillermo Crespo, Eduardo de la Loma, Servando Ruiz Gómez y Eugenio María Hostos. (Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España).

de brevedad, autosuficiencia semántica, fijación-reproducción (ficción) y función lúdica (Vigara, 1994).

En general, la relación del periodista con las mujeres se desarrolla también en un marco en el que interfieren cómicamente el artificio y el interés, al menos por parte de éstas. Seguramente el periodista tiene también cierto interés en cultivar las relaciones femeninas, pues es un personaje soltero, vividor y con *don de gentes*. Sin embargo, no hemos encontrado ejemplos que apunten un *donjuanismo* en el personaje —lo que no deja de ser lógico si consideramos que es una imagen que quizá no debía interesar al periodista que es quien, en definitiva, selecciona y escribe estos chistes e historietas—.

Las jóvenes buscan la compañía del periodista, aunque les resulte *cargante*, porque saben que la buena relación con él es garantía de aparecer después *bellamente evocadas* —una crítica sutil a esas fórmulas fijas y gastadas del cronista o revistero, ya reseñada en otros lugares— en las páginas de su publicación. Así presenta *Madrid Cómic* esta situación propia de cualquier paseo estival, a la que incluso se le dedica un grabado.



Ilustración 4: "Amabilidad" *Madrid Cómic* (6-8-1898)

- Por allí vienen el redactor de *La Dalia Azul* con Ramírez, vamos a saludarles.
- Vaya, parece que te gusta el periodista.
- Me carga, hija, pero si le saludamos en la próxima crónica detallará nuestros trajes, y nos llamará 'ondinas' y 'sílfiles de los mares' ("Amabilidad", *Madrid Cómic*, 6-8-1898)

Los periodistas madrileños regresan tras el descanso estival a la capital, pero en la provincias permanecen los periodistas locales, a los que se refiere Mariano Chacel<sup>192</sup> en *Madrid Cómico*. Las malas condiciones generales de la profesión se subliman en la provincia, en donde el periodista no puede vivir sólo de su pluma y ha de compaginar las labores de redacción con los trabajos más variopintos. Chacel atiende a esa situación, que presenta con un tono de denuncia en el que no deja de percibirse un matiz de triste comicidad al leer que el periodista allí ha de ser a la vez “oficial de sombrerero” o “maestro de obras”.

[...] Se publicaban dos periódicos en la localidad, y en provincias los periodistas, cuando no trabajan gratis, la propina es tan corta que apenas si alcanza para unos zapatos nuevos el día de San Juan. No les cabe en la cabeza que el escribir pueda constituir una profesión; así es que la mayor parte de los que redactan periódicos, que en libros no hay que pensar, necesitan ejercer otro oficio o industria principalmente, y ser, por ejemplo, gacetillero y maestro de obras, director de un periódico y oficial de sombrerero. [...] (“La patria del poeta. A mi querido amigo, el insigne literato Enrique Pérez Escrich”, *Madrid Cómico*, 1-8-1880, año I, nº 31).

Además de las situaciones grotescas propiciadas por el interés con el que todos contemplan al periodista, las condiciones de trabajo que impone la prensa pueden servir para desencadenar la festiva complicidad del lector. Los periodistas han de escribir sobre todas las materias, y es éste un motivo que, desde un tono serio y doliente, se evoca en ocasiones en las páginas del periódico. En el caso de las publicaciones festivas o de las secciones más amenas, la cuestión se trata de otro modo; por ejemplo, con motivo de la Feria del Libro se aprovecha para recordar que por las manos del periodista pasan, antes o después, las más variadas obras. Así, se cuenta que un periodista pidió a un bibliófilo *treinta libros*. Sorprendido, solicita al periodista que aclare qué títulos desea exactamente. La respuesta que recibe es reveladora: “Es inútil: yo necesito saber de todo”. A partir de aquí, la comicidad se construye sobre la apabullante variedad de obras que el librero entrega al redactor y que responde, en definitiva, al variopinto catálogo de temas que se pueden encontrar en la prensa:

El vendedor.—(Entregándole un montón de libros.) *Gramática Griega. Confesiones de San Agustín. Arte de Cocina. Un tomo de Bufón. Guía de 1807. Enfermedades de la piel, en todos los idiomas.*

---

<sup>192</sup> Mariano Chacel. Cfr. *Anexo I*, nº 10.

El periodista.— Magnífico. De todo eso tendré que escribir más tarde o más temprano. (“Paseos por la feria”, *El Globo*<sup>193</sup>, 25-9-1875).

Son rasgos de la profesión del periodista, además de la generalidad de materias sobre las que debe escribir, la premura que impera en las redacciones y la ausencia de tiempo del que se dispone para elaborar los artículos. No es extraño, por ello, que el periodista incurra en errores. La costumbre de atribuir fallos al periodista llega al punto de que se le imputen incluso los errores de interpretación de los lectores, como se plantea en la siguiente historieta. Don Fulano es un provinciano que viaja a Madrid para ver los toros y es víctima de un robo en la pensión en la que se aloja. El periodista — que es a la vez el narrador de la anécdota, lo que refuerza el tono de queja de la narración— trata de hacerle ver que ha cometido una imprudencia al dejar la bolsa en el alojamiento.

[...] pero D. Fulano, —le dije yo cuando lo supe,—; ¿cómo ha dejado Vd. el bolsillo en una casa desconocida?  
-La culpa la tienen ustedes, los periodistas, me respondió.  
-¡Cómo!, exclamé asombrado.  
-Sí señor —me contestó, —todo el año estoy leyendo en los periódicos noticias de robos; pero siempre dicen Vds. que los ladrones no son ambiciosos, y que no se lo llevan todo.  
-¿Eso decimos?, le respondí; pues yo no lo he leído en mi vida  
-Pues será Vd. ciego. ¿Qué dice ahí? Y me enseñó un suelto de un periódico en que se refería un robo.  
-Aquí dice, le contesté leyendo, que los ladrones no han sido habidos.  
-Pues vea Vd. lo que son las cosas: en el pueblo leíamos siempre que los ladrones no han sido ávidos; yo creía que no se lo llevaban todo. (Constantino Gil, “De todo un poco”, *Madrid Cómic*, 23-5-1880)

En este caso se ha producido un juego metalingüístico basado en la similitud entre los términos *habidos* y *ávidos*, que son palabras homófonas. El razonamiento que permite desentrañar la incongruencia es la coincidencia fónica entre dos palabras que se pronuncian igual pero que tienen significados muy distintos. Leonor Ruiz Gurillo apunta que un grupo especial de chistes que encajan en este tipo de razonamientos son los fonológicos, en los que la estructura fonológica juega un papel determinante en el remate del chiste (2012: 49).

Un apartado especial merecen las alusiones en clave de irónico humor a la realidad periodística del momento. En estos casos, periodistas y políticos aparecen con sus verdaderos nombres y la intención de denuncia se refuerza, aunque no se deja de lado el afán por divertir al lector con amenos

---

<sup>193</sup> *El Globo* era el principal órgano del posibilismo representado por el Partido Republicano de Emilio Castelar (1832 — 1899). En su cabecera anunciaba que era un diario político, ilustrado, literario y científico. Resaltan sus excelentes y numerosos grabados.

microrrelatos cuya comicidad deriva de juegos de palabras y de divertidas asociaciones. Eusebio Blasco (Zaragoza, 1844 – Madrid, 1903) desde las páginas del *Gil Blas* presenta un particular “examen de ingenios”, en el que toman parte periodistas. Algunas preguntas aluden directamente a los lugares comunes del panorama publicístico.

[...]

GIL BLAS.—Muy bien. Y ¿cuál es la santa mas *noticiera*, y mas *competentemente autorizada* para cualquier cosa?

*Un periodista de la Unión*.—¡Santana! [...]

GIL BLAS.—¿Con cuántas *esperanzas* puede vivir un neo periodista?

*D. Pedro La Hoz*.—Con unas cuatro mil suscripciones [*sic*]. (Eusebio Blasco, “Examen de ingenios”, en *Gil Blas*, 14-1-1865)

El juego consiste en la asociación entre el apellido del director del principal periódico noticiero, *La Correspondencia de España*, Manuel María Santa Ana o Santana (1820-1894); y entre el periodista Pedro Lahoz (1800-1865) y el título del diario del que era director, el carlista *La Esperanza*.

Blasco, desde la misma publicación, ofrece la narración de un viaje en locomotora en el que salen a relucir los periodistas del *Gil Blas*, que son duramente censurados por un sacerdote. Se reúnen aquí los tópicos que rodean a los militares, los periodistas moderados, los curas y, cómo no, a los redactores del combativo *Gil Blas*, entre los que se encontraba él mismo. Toda la situación se basa en un juego de *interferencias* entre las distintas interpretaciones del diálogo mantenido entre varios personajes.

*Yo*.—Si quieren Vds. leer yo traigo el *GIL BLAS*.

*El cura*.—¡Eh!! ¡Bonito periódico! {*con retintín*.}

*El militar*.—¡Hombre! ¡Venga, venga!

*La rubia*.—¡Ay! Yo soy muy amiga de Manolito Palacio...

*El periodista*.—*Tiene* intención ese periódico... nosotros le copiamos muchos trozos...

*Yo*.—¡Ah! Vd. es periodista...

*El periodista*.—Sí, moderado.

*Yo*.—Ya; pues hace tres meses no les hacia a Vds. gracia el periodiquito... lo baldaron Vds. a denuncias...

*El cura*.—Hicieron muy bien; yo lo hubiera prohibido de real orden. Es un periódico hereje, de malísima intención, y que no debe leerlo nadie; si yo conociera a los redactores...

*Yo*.—¿Quiere Vd. algo para ellos? Yo los conozco a todos.

*El militar*.—Hombre, ¿cómo está Balart de la herida del pie?

*Yo*.—Mejor. Ahora ha salido para San Sebastián. (*Al cura*). ¿Conque decía Vd....

*El cura*.—Sí señor; ¡dígales Vd. que están dejados de la mano de Dios!

*Yo*.—¡Ya lo saben!

*El cura.*— ¡Brava desfachatez! ¡Así va todo en este país! En cuanto yo llegue a mi pueblo, voy a predicar en el altar mayor en contra de esa publicación.

*Yo.*—Hará Vd. bien; eso es lo que conviene.

[...] (Eusebio Blasco, “*Gil Blas de viaje*”, *Gil Blas*, 12-8-1865)

Nótese la alusión a la lesión del periodista Federico Balart Elgueta, que por otras fuentes sabemos que fue producida en un duelo con Francisco Goicoerrotea y que en aquel momento debía ser bien conocida por todos <sup>194</sup>.

No nos entretendremos más en esta cuestión porque en muchas ocasiones la comicidad se encuentra demasiado vinculada a los avatares sociales y políticos del momento y no nos ofrece una imagen general del periodista. Sin embargo, baste el siguiente ejemplo como representativo del ingenio con el que se pinta el atuendo de los periodistas a partir de alusiones a elementos de la realidad periodística y política del momento. Los términos que se emplean tienen dobles sentidos que se refuerzan mediante un elemento paratextual, el empleo que hace el autor de la cursiva. El ejercicio en casos como este se torna todo un juego de espejos: periodistas que hablan de periodistas que reflejan en su apariencia —o que encarnan— a su vez, cuestiones relacionadas con las condiciones de vida y trabajo del periodista.

Esta es la moda que está, por decirlo así, a la orden del día entre los que nos dedicamos a la prensa. No hay ningún periodista que no la haya tributado homenaje.

Consiste en un pantalón de color de *naranja*, con listas a la *izquierda* en *correspondencia* unas con otras, formando cuadritos; botas de montar, y la pretina abrochada con *cascabelitos* y otras *novedades* por destilo.

Chaleco de color *Figuerola* con *pensamientos* a lo *Moret*, cota de malla debajo, y dos pistolas de arzón en los bolsillos.

Casaca con vuelta de arco iris y sin faldones, para que nadie pueda tirar de ellos.

La cabeza la llevarán cubierta con un yelmo y celada echada, y en la mano derecha una pluma, y en la izquierda un revólver de doce tiros.

Usarán calcetines, calzoncillos y elástica, blindados con algunos torpedos mas abajo de la espina dorsal.

Algunos suelen usar también, por vía de sobretodo, una capota forrada con el *Diario de sesiones* y los *Artículos* de la *Constitución*, por más que la *Porra* no entiende de indirectas para distinguir debajo de una mala capa a un buen ciudadano.

Otros, los mas, suelen hacer de su capa un sayo. (“Modas”, *Tirabeque*<sup>195</sup>, 10-12-1870)

<sup>194</sup> El duelo entre el periodista del *Gil Blas* Federico Balart y el intendente de la Casa Real Francisco Goicoerrotea tuvo lugar en 1865, a causa de un artículo del primero contra el segundo titulado “Ejercicios de rasqueo”. Balart recibió un balazo en el pie que le ocasionó una cojera crónica. Vide Barceló, Jiménez, J. (1979). “Historia de dos duelos famosos: Romea-Escobar y Balart-Goicoerrotea”, en *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 64, pp. 5-16.

- *Un carácter cómico: los defectos y los vicios del periodista*

El carácter del periodista se emplea en la prensa satírica o fética con fines humorísticos. Para Henri Bergson, la comicidad de los caracteres reside en la recreación de sus leves defectos o de su retraimiento social, es decir, se pueden ridiculizar los vicios<sup>196</sup> o la rigidez de virtudes y el resultado será, en general, risible. Es cómico todo personaje que sigue su camino, sin cuidarse de ponerse en contacto con sus semejantes, sostiene el autor francés (1971: 108). El periodista se presenta en ocasiones de esta forma: es un personaje cuyas características destacan bien porque son viciosas o bien porque desentonan en la sociedad.

Bergson apunta además que hay una comicidad en los caracteres que deriva de su profesión, cuestión que nos interesa especialmente. Toda profesión comunica a los que la ejercen ciertos hábitos mentales y ciertas particularidades que les hace parecerse entre sí y les distingue de todos los demás, afirma el filósofo. Entre las fuentes de comicidad vinculadas a la ocupación del personaje destacan la vanidad profesional, el endurecimiento profesional, y el confinamiento en un lenguaje técnico o específico de la actividad desempeñada. El periodista aparece en muchas ocasiones caracterizado por su vanidad profesional, su férreo ajuste a los condicionantes de su profesión —esto es notable en los periodistas *de oposición* y *ministeriales*, que se defienden o atacan al gobierno como si fueran autómatas— o por un uso abstruso o estereotipado del lenguaje.

En los ejemplos siguientes se puede notar una mayor recurrencia a la *ficcionalización*: se cuentan multitud de historietas en las que aparecen los defectos que se atribuyen a otros periodistas —no al que lo cuenta— con un tratamiento cómico. El distanciamiento entre la voz del periodista que narra y

---

<sup>195</sup> Se subtitula “periódico semanal satírico-político-burlesco, y algo más”. Esta publicación editó, al menos, quince números o *capilladas* desde agosto hasta octubre de 1870. Con este mismo título se habían editado catorce entregas de otro semanario con el mismo carácter satírico cinco años antes. Se desconoce cual fuera su director y redactor, pues parece obra personal de algún periodista de burlona, crítica y culta pluma, de ideas avanzadas y republicanas. (Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España).

<sup>196</sup> La recreación de vicios con fines cómicos se puede encontrar con el obstáculo de la compasión que inspira el defecto humano. Por ello, Bergson se plantea la siguiente cuestión: ¿Qué debe hacer el escritor para divertir sin conmovir? Apunta dos procedimientos, que se dan en la presentación del personaje como sujeto cómico.

-Aislar en el alma del personaje el sentimiento que se le atribuye y hacer de él un estado parasitario, dotado de una existencia independiente, o

-en vez de concentrar nuestra atención sobre los actos, el escritor debe encauzarla hacia los gestos, es decir, hacia las actitudes, los movimientos, y aun las palabras por medio de las cuales se manifiesta un estado del alma que se ha producido sin finalidad que lo justifique, sin provecho para el individuo, por efecto tan solo de una comezón interior. El gesto se escapa, es automático, mientras que la acción es premeditada y consciente. Apenas recaiga nuestra atención sobre el gesto y no sobre el acto, nos encontraremos en plena comedia. (1971: 113-116).



el modelo de periodista evocado es ahora mayor: todo parece indicar que se trata de mostrar un modelo pernicioso de periodista que dota de mala fama a la profesión y del que se intenta huir. No encontraremos, por tanto, coincidencia entre la voz que narra la anécdota y el personaje que la protagoniza.

Algunos de los vicios evocados se derivan de la pobreza, que es condición reconocida como inherente al periodista. En principio, la pobreza no es fuente de comicidad; pero el tratamiento que se hace de ella sí reviste con frecuencia tintes cómicos. “Toda situación podrá hacernos reír, sea grave o leve, siempre que el autor sepa presentarla de modo que no nos conmueva”, apunta Bergson (1971: 117). La escasez de recursos del periodista podría explicar la desmedida e inoportuna preocupación que muestra por asistir a encuentros en las que se ofrezcan comestibles. He aquí el gesto cómico del periodista: piensa de forma automática en la calidad de la comida y la bebida como indicador del valor de la fiesta. En una reunión social se oye decir al periodista que su criterio para juzgarla dependerá de si el *buffet* le satisface, suponemos que para volver a ser invitado y disfrutar de nuevo de la comida: “Si como bien, diré en el artículo: ‘Los convidados se despedían a las tres de la madrugada diciéndose unos a otros con tristeza y melancolía: ¡Hasta otra, hasta otra! ¡Y quiera Dios que sea pronto!’” (“Lo que se dice en una reunión”, *Gil Blas*, 15-3-1868).

Incluso cuando se producen acontecimientos extraordinarios que atraen la atención general, el periodista se muestra preocupado por los manjares que va a poder degustar. Se aparta de esta forma de las convenciones sociales y muestra su recurrente preocupación por la comida. Se va a producir un eclipse y todos tratan de encontrar el lugar ideal para contemplarlo; pero el periodista sabe muy bien dónde ha de acudir para verlo *de la mejor manera*, según plantea José González de Tejada<sup>197</sup>:

*El periodista.* Yo pienso ir con algunos amigos al punto donde se ven la luz y la sombra mas allá de Jadraque.

*El amo de la casa.* Eso estará bonito.

*El periodista.* ¡Pchs! Yo voy allí, porque dan de comer; y los fenómenos astronómicos no se ven de ningún modo mejor, que a través de una copa de Champagne o de Burdeos. (José González de Tejada, “El eclipse. Coloquios doctrinales de vecindad”, en *El Mundo Pintoresco*<sup>198</sup>, 26-8-1860)

---

<sup>197</sup> José González de Tejada, cfr. *Anexo I*, nº 26.

<sup>198</sup> Subtitulado “periódico semanal: literatura, ciencias, artes, biografías, música, teatros, modas y toros”, *El Mundo Pintoresco* es una revista ilustrada que comienza a publicarse el 11 de abril de 1858. Estaba dirigida y editada por Juan José Martínez. Publicaba artículos históricos y de costumbres, de viajes, geografía y naturaleza, bibliográficos y de adelantos técnicos, acompañados de grabados de paisajes, vistas de ciudades,

Con un tono menos cómico y más amargo, refiere Luis Taboada lo exiguo de las economías del periodista, que en muchos casos no alcanzan ni para vestirse adecuadamente. Él se incluye entre los afortunados que pueden permitirse el *lujo* de soportar los necesarios gastos que acarrea la indumentaria, pero no es siempre así. En este ejemplo se percibe una menor comicidad; aunque Taboada describe con cierta gracia el atuendo del periodista y la airada respuesta que le da al portero del Congreso, resulta inevitable compadecerse del personaje:

La verdad es que somos muy pocos los que podemos soportar los gastos de vestuario y *atrezzo*. El que tiene reloj en el Monte y aún no le ha vencido la papeleta, puede considerarse como un ser superior, aunque no sepa la hora en que vive.

¡Oh, la existencia del periodista! [...]

A los periodistas que entran en el salón de conferencias, se les exige que lleven levita o chaquet y sombrero de copa. Un honrado padre de familia, y a la vez director de un diario político que tira veinticinco ejemplares, salió ayer de su casa metido en un chaquet que parecía una escopeta de dos cañones. —¿A dónde va V.?—le dijo al verle el portero del Congreso. —¡A dónde he de ir! Al salón. —Pues vístase V. mejor. —Como no quiera V. que me ponga una manteleta de merino que acaba de hacerse mi señora... (Taboada, “De todo un poco”, *Madrid Cómico*, 20-1-1884)

El periodista parece asumir su eterna precariedad económica; por ello advierte a un ladrón de que no es su casa la que le conviene asaltar sino la del vecino banquero. Sorprende que el periodista se presente en esta breve anécdota con criada, que ésta se refiera a él como *señorito*, y que viva tan cerca de un banquero. El ameno Marrasquino trata probablemente de recordar la gran brecha económica que siempre existe entre un periodista —ejemplo de eterna escasez— y un banquero —paradigma de la abundancia pecuniaria—. La comicidad se logra aquí por la reacción insólita del periodista, que indica tranquilamente al ladrón en qué casa debe robar si quiere hacerse con un buen botín.

Un periodista que vive en una de las últimas casas de Chamberí fue despertado la otra noche por la criada, que le decía:

—Señorito, ¡un ladrón!

—¡Cómo! Un ladrón aquí. ¡No puede ser! ¡Se habrá equivocado!

—Véalo V.... Trata de entrar por el balcón.

El periodista se levanta tranquilamente, y hallándose frente a frente con el ladrón, le dice:

—Usted debe de venir mal informado... El banquero vive una casa más abajo. Allí encontrará V. lo que busca. (Marrasquino, “De sobremesa”, *La Época*, 19-9-1888).

---

monumentos, retratos de personalidades, tipos y estampas costumbristas tanto españolas como americanas, filipinas y europeas, y algún plano. Destacan sus grabados sobre Madrid. (Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España).

La comparación de la situación económica del periodista en España con la del redactor en otros países debía mover a la risa a aquellos que conocieran mínimamente los apuros que caracterizaban al trabajador de la prensa española. La siguiente información, por tanto, debió generar una amarga carcajada a todo aquel que sabía que el periodista español cobraba a finales de siglo unas 250 pesetas al mes<sup>199</sup>:

El periodista mejor retribuido del mundo es mister Gladstone. En la revista titulada *Ninetcenth-Century* le pagan 2.500 pesetas por un artículo de 1.500 palabras. ("Noticias generales", *La Época*, 16-12-1889)

Un defecto que se atribuye al periodista y que permite plantear situaciones cómicas es el de la tendencia al error, a la exageración y a la imprecisión. Al referirse a estas tachas, la distancia entre la voz enunciativa y el objeto de la enunciación es máxima: por ejemplo, en vísperas de la llegada a España de Amadeo de Saboya se alude a los errores garrafales que publica un periódico florentino. En este tipo de historietas el humor procede del desvío disparatado del periodista de la corrección o de la verdad.

Por lo demás, baste decir que, según nuestro colega italiano, el palacio real de Madrid se llama *El Escorial*, para que se comprenda hasta qué punto se halla bien enterado del asunto de que trata. Otras noticias contiene, igualmente peregrinas, aunque la ya dicha escede [*sic*] a todas en magnitud. El periodista florentino asegura, por ejemplo, con mucha formalidad, que Felipe IV reinaba en España en 1734, y que el famoso puente llamado de Toledo, sobre el Manzanares, es obra de tiempo de los romanos.

El Palacio Real de Madrid, llamado El Escorial, inspira, según aquel erudito escritor, tristeza y hasta terror; pero espera que en sus inmensas salas comenzará una nueva vida de esplendor y alegría en cuanto llegue a él la joven pareja de que ha de ser residencia. ("Parte política", en *La Época*, 28-12-1870).

Ya dentro de nuestras fronteras, no es extraño toparse con errores de bulto en los escritos de periodistas. Se da fe de ellos reforzando intencionadamente la distancia; por ejemplo, se alude a "estos periodistas".

¡Oh, la ciencia de nuestros periodistas!

Días pasados, uno les quitaba las islas de Cabo Verde a los portugueses.

Ahora, otro pregunta si está nuestra escuadra en California porque cree que Charlestown y Port-Royal están en California. Leyó, acaso, Carolina, y rectificó California.

---

<sup>199</sup> Cristóbal de Castro aporta este dato en "A puntapiés", en *Madrid Cómic*, 20-10-1900.

Sin duda estos periodistas, si alguna vez fueron estudiantes, les aprobaron la Geografía de Real orden para salvar la patria. (“Chismes y cuentos”, *Madrid Cómico*, 14-5-1898).

No siempre son errores lo que se achaca a los escritos del periodista; imprecisiones o equívocas ambigüedades son asimismo objeto de atención y de burla. De nuevo, en el siguiente caso el referente es un periódico extranjero, que alude en términos de cómica ambigüedad a la muerte de un artista español:

Hablando de la muerte del actor español D. Juan Roig, dice un periódico bonaerense: “Después de una vida de trabajo constante, muere pobre dejando una viuda y dos hijos.” Hombre, conque una sola viuda... ¡Válgame Dios, y qué manera de escribir sueltos necrológicos tienen los periodistas bonaerenses! (*Madrid Alegre*<sup>200</sup>, 30-11-1889, año I, nº 9, p.2)

Otro tópico del periodista puesto en solfa por los ligeros sueltos de Marrasquino es el de la vida disipada y festiva. En este caso la comicidad no procede del periodista, sino del ingenioso comentario de su hija. No obstante, aparece aquí el motivo del periodista de vida alegre y disipada. No es frecuente encontrar referencias a periodistas casados, aunque en este caso la existencia de una familia sirve para reforzar el defecto del ficticio periodista.

Un salida de *enfant terrible*

El periodista X., que es una excelente persona, tiene el defecto de volver a su casa un poco alegre.

La otra noche había de tertulia algunos amigos

—Mamá—, exclama de repente Pepita, monísima criatura de cinco años,—¿por qué no me enseñas la mona de papá?

—Pero ¡qué es lo que dices, tontita!

—Toma, ¿no decías anoche que siempre que papa vuelve tarde trae una mona? (Marrasquino, “De sobremesa”, *La Época*, 14-6-1880)

El periodista ostenta asimismo la cuestionable prenda de ser un calumniador nato; de esta idea parten sueltos como el siguiente, también fruto de la pluma de Marrasquino. De nuevo la comicidad se halla vinculada al comportamiento antisocial del periodista, empeñado en calumniar hasta el punto de envenenarse él mismo.

---

<sup>200</sup> *Madrid Alegre* era un semanario festivo que comenzó a publicarse en 1889. Contaba con ilustraciones y grabados en blanco y negro de retratos de artistas y literatos y caricaturas y dibujos humorísticos y satíricos de carácter costumbrista y social. Sus artículos versaban sobre costumbres, tipismo y espectáculos. Muchos de sus textos aparecieron en verso. Entre sus dibujantes estaban Ramón Cilla, Mecachis, Pando y F. Alberti. Renombrados literatos y poetas firmaron en sus páginas, como Manuel del Palacio, Antonio Grillo, Narciso Campillo, Eduardo Villegas, José Zorrilla y Ramón de Campoamor. Como curiosidad, fue la primera publicación que convocó un concurso de belleza femenina. (Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España).

Dos amigos se encuentran en el café y uno de ellos exclama:

—Chico, acaban de decirme que el periodista M. ha muerto envenenado.

—Pero ¿ha sido un suicidio o un crimen?

—Dicen que por descuido se ha metido su pluma en la boca.

(Marrasquino, “De sobremesa”, *La Época*, 25-5-1882)

Además de calumniador, la condición de incansable charlatán del periodista es evocada en verso por el periodista turolense Joaquín Guimbao. La vanidad del personaje es fuente de comicidad: “hija de la vida social, no es otra cosa que una admiración de sí misma, fundada en la admiración que cree infundar a los demás” (Bergson, 1971: 138). Aquí encontramos una alusión a la presunción que suele acompañar a algunos periodistas, convencidos del alto valor de los frutos de su pluma:

[...]

Periodista de tijera

que habla siempre aunque de nada se entera

y dice pestes de todos

porque sus necios escritos trata de pasar en vano

como buenos y bonitos,

es diamante... americano

[...] (Joaquín Guimbao, “Diamantes americanos”, *Madrid Cómic*, 25-12-1880, año I, nº 52, p. 5)

Una idea similar se desprende de los versos del festivo Sinesio Delgado. Señala el *pasteleo* practicado por los chicos de la prensa, que tratan contentar con sus alabanzas; es decir, buscan colmar la vanidad ajena con su pluma.

[...] Junto a la primera caja,

muellemente reclinados sobre los lienzos pintados,

están hablando en voz baja

la señorita Medrano, buena actriz y buena moza,

y el revistero Mendoza, informal, ligero, vano,

que se mete en lo que ignora y que charla por los codos,

¡lo que hacemos casi todos los periodistas de ahora! [...]

(“Entre bastidores”, *Madrid Cómic*, 25-11-1883, año III, nº 40)

Entre las faltas que se imputan al periodista, una de las más recurrentes es la que ataca al personaje desde sus mismos orígenes: muchos periodistas son originalmente advenedizos que, aunque carecen de formación y de talento, irrumpen en las redacciones y acaban convertidos en afamados publicistas.

La denuncia que subyace a estas historietas de periodistas primerizos es clara: no debería tolerarse que cualquiera empuñara la pluma en las redacciones.

Otra manifestación de la vanidad del periodista es la creencia del primerizo en sus altas capacidades para ejercer periodismo y llegar a la política. Uno de los ejemplos más ilustrativos y divertidos que recoge el tópico de los cuestionables orígenes de muchos periodistas es el que ofrece el incombustible Luis Taboada. Realiza una graciosa disección de la evolución de un muchacho de provincia que ha llegado a la capital para ser periodista. Desde el título del artículo, “Un chico que vale”, Taboada emplea la ironía para pintar a través de un jocoso diálogo al personaje de *Manolito*.

- ¿Con que ha trasladado V. su residencia a la corte?
  - Sí señor. La vida de provincias no era para mi carácter.
  - ¿Y ha concluido V. la carrera?
  - ¡Quiá! Nunca le he tenido afición a los estudios. Mi idea está en la prensa.
  - ¿En qué prensa?
  - En la prensa periódica. Ya sabe V. que en Buitrago teníamos un periódico... No puede Vd. figurase las campañas que he sostenido contra los proyectos de Camacho. Casi todos mis artículos los copiaba *El Vacuno*, de Cabeza de Buey. Ya me lo decían en Buitrago: “Chico, vete a Madrid, allí está tu porvenir: aquí nunca serás nada. No tienes más que ver lo que le pasó a Cánovas y a Ayala y a Núñez de Arce, que ha llegado a Ministro por medio de la prensa.”
  - ¿De manera que usted viene a ejercer de periodista?
  - ¡En eso ando. Me han prometido una plaza de redactor en *El Atún*, periódico tradicionalista.
  - ¡Ah! ¿Es V. neo?
  - No; yo en Buitrago era monárquico; pero como mi objeto es meter la cabeza en el periodismo, entraré en *El Atún*, como podía entrar en *La República* o *El Noticiero*.
  - Entendido.
  - Ya verá V. qué pluma tengo tan atrevida. Muchas veces yo mismo me quiero contener, y no es posible. En Buitrago decían todos que mis artículos parecían escritos por Calvo...
  - ¿El galán?
  - No; por Calvo Asensio.
  - En suma: Vd. no es hombre de carrera, ni ha sufrido en toda su vida un examen, ¿verdad?
  - Exactamente; pero me las tengo tiesas con el más pintado.
  - Basta; V. hará fortuna en Madrid. [...]
- (*Madrid Chismoso*, 6-8-1885, nº 12, p. 3-6)

Taboada no solo incide en la falta de formación del chico, que presenta como prototipo del periodista del momento, sino también en su absoluta ausencia de coherencia ideológica. Sin embargo, el carácter seguro, batallador, descarado del personaje parece suficiente para que su sufrido

interlocutor se muestre optimista ante el futuro que aguarda al joven en la prensa madrileña. Veamos cómo concluye Luis Taboada el relato sobre los avatares de este “válido” mozo.

[...]

Manolito ha logrado meter la cabeza en un ministerio.

—Hombre, López; V., que es periodista, ha de desempeñar mejor que yo este encargo— le dijo el ministro.—Ponga V. una carta, bien redactada, para el embajador inglés, diciéndole que no puedo acompañarle a almorzar.

Manolito se puso pálido.

Dos horas después, presentaba al ministro la siguiente carta:

“Señor Envajador: He recibido su carta, lo cual que lo siento mucho, porque me es himposible ir ha almorzar oy. Y con rrecuerdos de todos, save que le aprecia y verle desea SS. q. b. s. m.”

¡Hay cada Manolito por esos periódicos de Dios! (*Ibíd*)

La sentencia final del autor confirma su intención de retratar a un personaje que abunda en la prensa, el del periodista ignorante, descarado y advenedizo. Una escena similar había aparecido en una extensa novela de mediados de siglo<sup>201</sup>, *Los hombres de la época o la rueda de la fortuna*, de Francisco de Paula Entrala<sup>202</sup>. Ricardo Almazán es un joven recién llegado a Madrid que logra un puesto en la redacción de *La Farsa* a través de la intercesión de su amigo, el recto y virtuoso médico Gonzalo Martín. Almazán explica a Martín la sencilla estrategia que va a emplear para escribir un artículo sobre la ley de imprenta, cuestión acerca de la que no sabe absolutamente nada: “se trata la cuestión superficialmente; se adorna con cuatro frases bonitas y es cosa hecha” (1864: 138). Martín augura un exitoso porvenir periodístico a su amigo, aún a costa de pervertir el periodismo: “Al escuchar esto Gonzalo, miró de arriba abajo a Ricardo; desplegó una sonrisa irónica, y poniéndole la mano sobre el hombro, exclamó [*sic*]: —Ricardo, tú harás carrera en Madrid. ¡Pobre periodismo!” (*Ibíd*).

Según se caracteriza en la prensa, el periodista, además de advenedizo, es un interesado defensor de la causa ministerial o, en cambio, de cualquier causa que se oponga al gobierno. La frecuente distinción entre periodistas *ministeriales* y *de oposición* es origen de composiciones y artículos festivos que juegan con los tópicos asociados a una y otra categoría. El periodista federalista Antonio Sánchez Ramón propone en el periódico que dirigía, el criptorrepublicano *El Solfeo*, unos distintivos

---

<sup>201</sup> La novela se publicó en cuatro tomos. Los dos primeros aparecieron en el año 1864 y los dos segundos en 1865. El impresor fue el mismo en todos los casos, la Librería de Don León Pablo Villaverde (Madrid), que además figura como el editor. Entrala anunció al final de la novela que habría una segunda parte; no obstante, no llegó a publicarla.

<sup>202</sup> Francisco de Paula Entrala, cfr. *Anexo I*, nº 14.

para cada tipo de periodista: con el ministerial asocia los presupuestos y las nóminas; con los de oposición las condenas y los grilletes. Recordemos que la mecanización de las personas y de sus conductas suele desencadenar la comicidad, según subraya Henri Bergson (*op. cit.*). En este caso se clasifica rígidamente a los periodistas en *ministeriales* y *de oposición* casi como si fueran muñecos:

Atrévome a proponer a la deliberación de nacionales y extranjeros, el siguiente proyecto de *distintivo* para los periodistas:

*Ministeriales.* –Un soberbio cucharón atravesado en la cinta del sombrero a semejanza de las antiguas estudiantinas ambulantes; una nómina en el pecho y los presupuestos generales del Estado hábilmente adheridos a la espalda.

*Oposición.* –A estos les basta para ser conocidos sus rostros y sus gestos de condenados. Puede añadirseles, sin embargo, una fotografía del fiscal de imprenta en la frente, y un grillete en el pie izquierdo.

Espero con fiadad la adopción de estos *distintivos* porque en el interés de todos está la pronta utilísima separación de clases, sueldos y aspiraciones entre periodistas. (Sánchez Ramón, “El distintivo”, en *El Solfeo*, 31-7-1876)

El periodista *de oposición* se caracteriza por su agresividad verbal, sus constantes críticas al gobierno, no siempre justificadas, y por ser objeto de frecuentes detenciones, según se le pinta en la composición titulada “Espulgar perros de agua”. El elemento cómico procede aquí de lo absurdo de las discusiones en las que se enzarza, con el único fin de desacreditar al gobierno a toda costa. Este tratamiento del lenguaje del periodista conecta con el procedimiento cómico de *endurecimiento profesional del personaje*: “El personaje cómico se ajustará tan estrictamente a la rigidez del marco de su función, que ya no le quedará espacio para conmovirse como los demás hombres” (Bergson, 1971: 142).

¿Qué hace, si no, el periodista  
Que en la oposición se lanza,  
Y contra el gobierno bufa,  
Y contra todo el que manda,  
Y murmura de lo bueno,  
Y con lo mediano rabia,  
Y a lo malo, hasta los cielos  
Sus resoplidos levanta,  
Y en polémicas insulsas  
Sobre si moja o no el agua,  
Sobre si son mas graciosas  
Las narigonas o chatas,  
Sobre si hacen mejor caldo;  
Los cangrejos o las ranas,  
Sobre si el crémor es purga,



Sobre sí la quina amarga,  
Y otras mil por el estilo,  
Cien y cien cuartillas gasta  
Y espeta en cada columna  
Dos o tres noticias falsas,  
Y en *San Martín* encerrado  
Mas de cuatro noches pasa,  
Y todo porque desea  
La ventura de su patria?  
¿Qué ha de hacer?  
Bien se adivina...  
*Espulgar perros de agua.*  
("Poesía. Espulgar perros de agua", *El Enano*, 16-9-1851)

El ministerial, en cambio, apoya incondicional e irracionalmente al partido en el gobierno para tratar de "sacar ración", y no vacila en "cambiar de casaca" cuando la ocasión lo requiere. El objetivo es conseguir las ansiadas prebendas, es decir, según la siguiente composición, lograr el "turrón"<sup>203</sup>.

Cualquier hombre sin pasión,  
siendo de recto criterio,  
que no es de la situación,  
y hoy apoya al ministerio,  
¿qué es lo que busca?—TURRÓN.  
El periodista que saca  
del presupuesto ración,  
dando un cambio a su casaca,  
¿no os parece que aquí hay maca?  
¿Qué busca?—TURRÓN, TURRÓN.  
Se hace una revolución;  
Suena el clarín y el cañón;  
se toca el *himno de Riego*.  
¿En qué misterio está el juego? TURRÓN, TURRÓN y TURRÓN.  
(*Tirabeque*, 10-12-1870, p. 3)

---

<sup>203</sup> El sentido figurado de *turrón*, cercano al de prebenda, se recoge por primera vez en el diccionario de 1846, en el que se da la siguiente acepción al término: "neol.: el provecho que para sí procuran sacar de un cambio político los que han tomado una parte activa en él, y así se dice: *ya van repartiéndose el turrón; a fulano no le ha tocado lo peor del turrón.*" (Salvá, 1846). En 1853, sin embargo, Domínguez no recoge este sentido de *turrón* en su edición del Diccionario: sólo se habla del dulce hecho con miel y frutos secos. Volvemos a encontrarlo en su suplemento de 1869, en donde se puede leer: "s. m. neol. El provecho que para sí procuran sacar de un cambio político los que han tomado una parte activa en él; y así se dice: *ya van repartiéndose el turrón los polacos: no le ha tocado mala barra de turrón a Bernardo; a Ignacio le han arrebatado su turrón*, etc. (Domínguez, 1869). En 1870, fecha en la que aparece la composición a la que nos referimos, este sentido de *turrón* debía estar ya completamente extendido. En el Diccionario Usal de la RAE de 1884, además de la masa de almendras, piñones, avellanas o nueces mezcladas con miel, se dice que *turrón* es el "destino público o beneficio que se obtiene del estado" (Usal RAE, 1884).

Manuel del Palacio, periodista y poeta satírico, escribió hacia 1862 un soneto titulado “A la prensa libre” en el que se burla de la facilidad de tránsito con la que los periodistas cambiaban su condición de escritor ministerial a escritor de oposición:

¡Ya soy ministerial! Venga el hisopo,  
que a la Unión Liberal me voy al trote;  
de escritor *sans culot* no quiero el mote,  
para mí una cargante piel de topo.  
Ya de la oposición he visto el popo  
Y más no quiero combatir a escote  
Que, en habiendo Gobierno que me dote,  
pasearé por Madrid hecho un galopo.  
Yo a los partidos pegaré una zurra,  
Que a costa del país viven de gorra  
Y adoptan una táctica cazurra.  
¡Mas no! Que abran de nuevo la mazmorra;  
mejor quiero morir llevado en burra  
que vivir convirtiéndome en cotorra. (en Gordillo, 1994: 25)<sup>204</sup>

En el fondo, unos y otros solían buscar un destino mejor. En la siguiente composición, el poeta cómico Rafael García Santistéban se refiere al ansia de medro que impera en todos los sujetos de la sociedad. Parece obligada la alusión al periodista, porque aspira siempre a lograr las mejores colocaciones:

¡Quién de menos no está con su destino?  
¿Y a quién aunque en su huerto sobren peras  
no da envidia el peral de su vecino?  
Nadie sigue contento sus banderas,  
nadie está en su papel; gente egoísta,  
todos queremos ser partes primeras.  
Y sueña con grandezas la modista,  
con la mitra el acólito,  
y no duda pintarla de ministro el periodista.  
Quiere ser un don Juan el pollo en muda,  
la doncella tu agraz morir sin palma,  
la casada en mal hora verse viuda. (García Santistéban, “Ruede la bola. Epístola satírica”, *El Almanaque de la Risa*, 1878).



<sup>204</sup> José Luis Gordillo, autor de la recopilación de sonetos políticos de Manuel del Palacio (1994), aporta la siguiente información sobre esta composición inédita: cabe suponer que el fuera escrita hacia 1862 o 1863, antes de fundarse el *Gil Blas* (1864). Se conserva en un borrador manuscrito inédito, en el archivo de su hijo, Eduardo del Palacio Fontán. El soneto se había realizado con consonantes impuestos, un reto y un divertimento del momento. Palacio escribió la composición, según parece, en once minutos (Gordillo, 1994: 23-25).



### CAPÍTULO 3. EL PERIODISTA EN GALERÍAS, CATÁLOGOS Y ANUARIOS

Nos interesa en esta sección acercarnos a la idea del periodista que se maneja y se transmite en los catálogos —también llamados *galerías*— de periodistas que se publicaron a lo largo del siglo XIX. Se han localizado varios ejemplos de publicaciones en las que se recogen a los más destacados publicistas del momento, con sus retratos —tanto literarios como gráficos— y unas breves notas biográficas. Con planteamiento, intenciones y estilo distintos, cada catálogo supone una interesante muestra de la concepción que se albergaba de la figura del periodista y de los principales nombres que se relacionaban con la profesión. Estos documentos, cuyo interés en el área de la Historia del Periodismo parece indudable, suponen una prueba más de que la figura del periodista ha sido tradicionalmente objeto de atención e interés desde diversas perspectivas.

#### 3.1. Nóminas de miniaturas satíricas

Un precedente: la *Galería en miniatura de los más célebres periodistas, folletinistas y articulistas de Madrid*, por “Dos bachilleres y un dómine” (1822)

La búsqueda de las galerías de periodistas publicadas durante el siglo XIX nos conduce a un primer documento de índole satírica, la *Galería en miniatura de los más célebres periodistas, folletinistas y articulistas de Madrid*, firmada por “Dos bachilleres y un dómine” y publicada en la temprana fecha de 1822. La obra se compone de un conjunto de breves y mordaces semblanzas de aquellos que, a principios de siglo, se dedicaban a *periodiquear*, según el vocablo que se empleaba entonces. Es muy interesante porque es la primera dedicada exclusivamente a *periodistas*. Gracias a Ossorio y a su *Ensayo de un catálogo de periodistas* sabemos que bajo el seudónimo de “dos bachilleres y un dómine” se ocultaba el escritor y periodista Manuel Eduardo de Gorostiza.

Gorostiza decidió insertar una semblanza referida a su propia persona, en la que decía lo siguiente: “Dícese que desengañado de la utilísima y provechosa carrera polémica, la ha dejado para siempre y se ha vuelto a sus pasteles; esto es, a sus comedias, y ahí le queremos nosotros si hemos de decir lo que sentimos. Antón Perulero, cada cual atienda a su juego” (1822a: 7-8). Varias cosas llaman la atención en el retrato que el autor se dedica a sí mismo por ser reveladoras de la imagen del periodista del momento. En primer lugar, alude a la “carrera polémica”, idea que encaja con la concepción de periodismo que se tenía en pleno Trienio Liberal (1820-1823), durante el cual los periodistas debían ser, sobre todo, verdaderos *polemistas*.

Es además significativo que declare su intención de apartarse de las polémicas —suponemos que también de las publicaciones periódicas— para dedicarse sólo a *sus pasteles*, es decir, a la comedia, género en el que ofreció divertidas obras bajo la inspiración de su gran amigo Leandro Fernández de Moratín, como *Contigo pan y cebolla* (1833). El autor demuestra una clara conciencia de que “su juego” es el teatro, no la política ni la prensa. Sabemos, sin embargo, que no cumplió su palabra: en años posteriores desempeñó cargos políticos de cierta relevancia, aunque ya fuera de España y bajo nacionalidad mejicana<sup>205</sup>.

La *Galería* que ofrece Gorostiza presenta las semblanzas de un elenco de personajes de principios de siglo. A partir de ellas podemos indagar en la imagen del periodista que se tenía entonces, o al menos en la que Gorostiza quiso plasmar por escrito. En el prólogo expresa su intención de retratar al conjunto de los periodistas, que hasta el momento, según apunta, habían carecido de una obra que se fijase en ellos: “Los señores Periodistas habían escapado hasta ahora en una tabla... ya no podrán decir otro tanto. Esta Galería contiene algunos bosquejos que si no son parecidos, no será por falla de voluntad de nuestra parte... Tenemos otros *in mente* para irlos publicando poquito a poco; esto es, si se compran los primeros, y sino, no.” (1822a: 3). La publicación debió cosechar cierto éxito, puesto que en ese mismo año apareció un apéndice en el que se incluían otros 25 bosquejos de periodistas, articulistas y folletinistas (1822b). El apéndice comienza con la semblanza de Félix Mejía (1776 – 1853), quien compartió redacciones con Gorostiza.

La semblanza de Bartolomé José Gallardo (1776 – 1852) encaja con el modelo de periodista que después se cultivará en los artículos costumbristas: el personaje sufre una existencia azarosa —es un

---

<sup>205</sup> Eduardo Gorostiza, cfr. *Anexo I*, nº 27.

“ejemplo vivo de las vicisitudes folletinescas” (1822a: 6)—, pero muestra un carácter marcado por la lealtad, la generosidad, el ingenio, la capacidad comunicativa y la sociabilidad. Cuando Andueza pinte, dos décadas después, a su *escritor público*, empleará estos mismos lugares comunes para referirse al periodista.

A algunos de los periodistas vinculados a la oficialista *Gaceta*<sup>206</sup> se les caracteriza, principalmente, por la *ociosidad*; Gorostiza apunta que suelen dedicarse, sobre todo, a malgastar el tiempo. Así, sobre Adán Menor<sup>207</sup>, “uno de los siete redactores de la *Gaceta*”, se dice que tiene un buen sueldo y “trabaja... siempre que no está ocioso”. Seguramente a través de semejante caracterización pretendía Gorostiza atacar a la *Gaceta*, que pagaba bien y empleaba a siete redactores —en aquel momento debían ser bastantes para una publicación—.

De similar manera se retrata a Antonio María Ramajo, también vinculado a la redacción de la *Gaceta*. Insiste en que Ramajo recibe un sueldo por escribir, un infrecuente privilegio reservado casi en exclusiva a los periodistas de la prensa oficialista:

Cuando era Conciso escribía mas que el Tostado y ahora que le pagan porque escriba, se ha vuelto tan conciso que apenas toma la pluma en la mano. Vean ustedes lo que son los hombres. No se diga tampoco que está todo el día perfumándose ni acicalándose, no por cierto, no es este su flanco ¿pues en que emplea sus veinte y cuatro horas? en discurrir a sus solas sobre los medios de desterrar la holgazanería de España. (1822a: 11-12)

La dedicación del progresista Eugenio de Tapia<sup>208</sup>, personaje vinculado también a la *Gaceta*, contrasta con los ejemplos anteriores. Se enfatiza el carácter poco común de que el periodista demuestre semejante aplicación y de que se dedique también a la Literatura. Tapia era un “hombre original”: “El señor Tapia es un genio infatigable, y además de lo que le da que hacer el establecimiento susodicho, aprovecha sus ratos perdidos en mariposear por los diferentes pensiles de la Literatura, ¡hombre original! ¡Raro es el día que no traduce algo!” (1822a: 11).

En otros casos, las semblanzas aluden a la *venialidad* que caracterizaba el oficio del periodista. El retrato de Arrieta ejemplifica el comportamiento interesado y carente de principios con el que el personaje

<sup>206</sup> Sobre la historia de la *Gaceta de Madrid* y los personajes vinculados a ella, es interesante consultar la obra de Juan Pérez de Guzmán, *Bosquejo histórico-documental de la Gaceta de Madrid*, Madrid: Sucesora de M. Minuesa de los Ríos, 1902.

<sup>207</sup> Desconocemos quién se encontraba tras este nombre y si era un seudónimo. Podría tratarse de Mariano Adán, que fue nombrado en 1820 auxiliar de redacción de la *Gaceta de Madrid* (Ossorio, 1903: 2).

<sup>208</sup> Sobre Eugenio de Tapia (Ávila, 1776-1860), véase *Anexo I*, nº 56.

concibe su labor periodística. No es frecuente que en la *Galería en miniatura* se ficcionalicen las semblanzas; sin embargo, el texto dedicado al astuto Arrieta se construye a través de un diálogo ficticio en el que el personaje se retrata a sí mismo:

—¿Hola, Toribio? —Señor. —Llévate ese artículo contra el *Eco de Padilla* a la redacción de la *Gaceta*, y que lo inserten al instante. —Está bien. —Ah, mira, déjate al paso este otro contra la *Gaceta* en la redacción del *Eco de Padilla*. —Bien ¿es todo? —Cuidado no los equivoques. —¡Que! no señor; ya entiendo yo esta monserga. —Mejor la entiendo yo. (1822a: 8-9).

El objeto de ganar dinero es, sin embargo, el motor que mueve al periodista Félix Mejía, impulsor (junto con Benigno Morales) de la exaltada publicación *El Zurriago*: “Testa de ferro del licenciado Camborda en cuanto a la Colmena, periódico-manía, cajón de sastre y demás trece cuartos que este ha enjaretado con el patriótico objeto de ganar dinero...”. El perfil no sólo insiste en la capacidad del personaje para obtener réditos a partir del cultivo del periodismo; ofrece además una serie de costumbres y rasgos de Mejía de índole privada.<sup>209</sup> No es extraño si consideramos que Gorostiza y Mejía compartieron en más de una ocasión mesa de redacción (*El constitucional*, 1820)

Periodista de bota y garrote, orador de trompa y talega, liberal a machamartillo, escritor que gusta a muchos, porque no habla nunca bien de nadie, y que acierta algunas veces, porque piensa siempre mal de todos. Traficante en papel impreso como otros suelen serlo en garbanzos o hilo negro. [...] Tiene también otra gracia, y es la de no importarle una berengena [*sic*] cuanto se le pueda decir..., otra todavía; la de comer a dos carrillos... otra (y casi raya en milagro) la de sacar dinero en España emborronando papel. (1822b: 5)

La distinción entre periodistas *ministeriales* y *de oposición* es también evocada por el mexicano Eduardo Gorostiza en esta primitiva galería de periodistas. Se habla ya de “periodista *ministerial*”, al hilo del perfil de Aita; tras sugerir la buena vida de la que goza el periodista afín al gobierno, se exclama con tono irónico: “¡Qué vida de perros es la de periodista ministerial” (1822b: 6-7).

---

<sup>209</sup> Existe sobre Félix Mejía una tesis inédita leída por Ángel Romera Valero en la Universidad de Castilla la Mancha en 2004, *Vida y obra de Félix Mejía*, que proporciona muchos datos interesantes para el conocimiento de los avatares de *El Zurriago* y las represalias políticas sufridas por el autor a causa de su furibunda censura del poder. Perseguido por la masomería y después ayudado por otras facciones de la misma huyó a Estados Unidos, En 1847 está de nuevo en Madrid y sigue componiendo obras literarias pero ha abandonado su carrera como periodista. Algunas de las conclusiones de esta tesis se exponen en Valero, Á. R. (2010). “La trayectoria periodística de Félix Mejía durante el trienio liberal. primera parte: de la colmena y la periódico-manía a el cetro constitucional (1820-1821)”, en *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, nº 16, pp. 358-392.

El periodista de oposición es, en cambio, el “acusador público” por excelencia, a quien le resulta imposible no censurar aquello sobre lo que ha de hablar:

Acusador público... fatigas le mandamos si no ha de dejar nada por acusar de todo lo que sea acusable.... imposible nos parece que salga con lucimiento de su empeño, aunque tenga prevenidas más resmas que las que se han gastado en las diferentes ediciones del Quijote.... ¡Ah! se nos ocurre un medio término, y quizá de este modo.... Va de cuento: preguntáronle a un Sibarita lo que había comido él cierto festín de boda, y él contestó que le era mas fácil contar lo que no había comido: *Aplicatur*: mude el hombre de propósito, llámese el Elogiador, y entonces con poco mas dé una cuartilla tiene papel de sobra. (1822a: 7-8)

Ociosidad, venialidad, dificultad en la obtención de beneficio económico..., el periodista que se refleja en la *Galería en miniatura* no parece una figura digna de elogio. Por si fuera poco, Gorostiza alerta sobre los riesgos de *periodiquear* en la semblanza que dedica al botánico, escritor y político Ramón de la Sagra (1798 – 1871). Sagra es el ejemplo de que el buen talento y la claridad de juicio no eran compatibles con la escritura en los papeles periódicos, por eso el erudito abandonó pronto la prensa<sup>210</sup>: “A los 15 años de edad ya había leído a Locke y comentado a Kant, temimos por su chaveta; a los 17 periodiquéo no dimos ya por ella un ochavo; a los 20 dejó de escribir.... respiramos y reconocimos su buen talento que le supo sacar sano, salvo y cuerdo de tamaña borrasca...” (1822a: 28).

Más allá de las filias y fobias personales del autor, que por supuesto concurren en las semblanzas, la *Galería en miniatura* de Gorostiza supone uno de los primeros documentos que trata de recopilar y caracterizar a los integrantes de esa suerte de *República Periodística* de principios de siglo. Las fisionomías que contiene, que no son más que breves e imprecisos bosquejos escritos en tono irónico-satírico, tienden al desprestigio general de los personajes a los que se refieren.

El elenco de Gorostiza está concebido *en miniatura*, tanto por la extensión de los retratos —todos ellos muy breves— como por la *altura* —moral, *profesional*— de los personajes. Ninguno de ellos se evoca con verdadera admiración: el periodista dista mucho todavía de merecer el aplauso. Es significativo que el principal elogio se realice al aspecto de Juan Peñalver, de quien se afirma enigmáticamente que si no es el Adonis de los literatos españoles: “tiene sin embargo una fisionomía tan expresiva, un mirar tan...

<sup>210</sup> Ramón de la Sagra, natural de La Coruña, murió en Suiza en Neuchâtel. Publicó una extensa obra científica, sociológica y económica, en la que destacan títulos como *Historia física, política y natural de la isla de Cuba* (1854) o *El guano del Perú: sus ventajas, oportunidad de su aplicación a los campos cubanos y modo de usarlo* (1860). A pesar de lo que apunta Gorostiza en su *Galería en miniatura* (1822), en donde retrata brevemente el perfil de 39 periodistas, el autor siguió cultivando la prensa en la década de los cuarenta y cincuenta: fundó la *Guía del Comercio* en 1840, la *Revista de los Intereses Materiales y Morales* en 1844 y *El Azucarero* en 1846, entre otras. Murió en Suiza, en 1871. (Ossorio, 1903: 408).



vamos, que previene desde luego a su favor". Bartolomé José Gallardo también es pintado con un poco más de amabilidad que el resto, aunque su retrato comienza con una inquietante afirmación: "ejemplo vivo de las vicisitudes folletinescas".

Ni uno de los personajes que integran esta galería es digno de verdadera admiración por su labor en el periódico. Los perfiles atienden a las flaquezas del personaje más que las condiciones del periodista. Todavía no existe una conciencia clara de cuales son las características, los defectos y las virtudes que acompañan al periodista. Poco más de dos décadas después el periodista Juan Pérez Calvo trazará el plan de una *Galería* bien distinta, inspirada por una idea mucho más definida de la misión y las capacidades del periodista. A ella nos referimos más adelante; antes, nos detendremos en un particular *necrópolis periodística*.

#### La necrópolis de *La Periodico-manía* (1820-1821)

Bajo un curioso título, *La Periodico-manía*, apareció desde 1820 hasta 1821 un periódico dedicado a dar cuenta de las características y de los avatares del resto de papeles periódicos e, indirectamente, de quienes los redactaban. Es un documento muy útil para explorar la prensa del *Trienio Liberal* (1820-1823), caracterizada por su condición efímera y su tono violento y exaltado. Entre los redactores de la publicación, que se autodenominaban *maníacos*, estaba el ya aludido Félix Mejía.

Nos interesa indagar en esta publicación porque a través de las actas de nacimiento y defunción de las distintas cabeceras, y de los comentarios al hilo de sus avatares se constituye una peculiar *galería* de la prensa del momento. Rubio Cremades ha subrayado el énfasis que desde la publicación se pone en los apuros del periodista de los años veinte: "*La Periódico-manía* presume de ser un periódico opulento, aunque la realidad, tal vez, sea otra; lo cierto es que en casi todos los números de la publicación encontramos alusiones al mal del periodismo de los años veinte: la perentoriedad del periodista" (1985: 435)<sup>211</sup>.

---

<sup>211</sup> Rubio Cremades subraya la trascendencia de esta publicación para el estudio de las apariciones y desapariciones así como para la descripción de los periódicos entre los años 1820-1821, fuente principal para el catálogo de Hartzenbusch por ello. Rubio Cremades ha estudiado en profundidad la Periodicomanía en sus trabajos de 1984, "La Periódico-manía y la prensa madrileña en el Trienio Liberal (I)", en *Anales de Literatura Española*, nº 3, pp. 429-446 y (1985). "La Periódico-manía y la prensa madrileña en el Trienio Liberal (II)", en *Anales de Literatura Española*, nº 4, pp. 383-414. Para Romera Valero, *La Periodico-manía* no fue una ocurrencia original del exaltado Mejía, sino que pudo estar inspirada en una publicación anónima de 1820: "Sospecho, sin embargo, que el impulso inicial vino a través del éxito de una anónima *Oración fúnebre que en las prematuras e inopinadas honras de los periódicos y periodistas pronunció Lozano Trapisonda, doctor in ambobus*. Madrid: Imp.

Las publicaciones se presentan personificadas: el término periodista engloba indistintamente a periódicos y a quien escribe en ellos. El principio que animaba la publicación era, precisamente, *dar palos* a los *tontos periodistas*, tal como queda recogido en unos impetuosos versos que conectan con el tono exaltado de la prensa del Trienio:

¿Con que ello es preciso  
que nuestras manías  
acaben con tanto  
tonto periodista?  
Pues palos en ellos.  
¡Bien los necesitan! (1820, nº14, 1)

El recurso a la personificación de los periódicos ofrece divertidos retratos como el que los *maníacos* realizan del *Censor*, objeto recurrente de sus diatribas:

El nombre de *Censor* está diciendo que tiene una cara de vinagre, seria, frente arrugada, y genio repodrido; pero nunca nos persuadimos que fuese un misántropo. [...] El Censor es ya hombre de edad. Su continente no presenta ningún atractivo. Apostaríamos algo bueno a que gasta peluca, a que no sabe tocar la guitarra, ni cantar, ni bailar, ni es de provecho para la galantería. [...] (1820, nº 39, 14)<sup>212</sup>.

La misma técnica de representar al periódico como si de una persona se tratase se aprecia en el siguiente ejemplo, en el que además se cuestiona el *madrileñicentrismo* de la prensa y la escasa consideración que se otorgaba a una embrionaria prensa de provincias:

¿Cómo habíamos de persuadirnos que un periódico de provincia se determinase a atacar a la luciente antorcha complutense, a la refulgentísima lumbrera madrileña? ¿Al Conservador? ¿al dechado de moderación? ¿al mas juicioso de los publicistas ? [...] ¿Y quién dice esto?... Un periodista de provincia. ¿Y contra quién se dice?... Contra el Conservador nada menos... [...] *El Liberal Guipuzcoano* ¿qué motivos tiene para hablar así? ¿Ni qué puede saber un hombre arrinconado en una provincia? ¿Si querrá ser más literato, mas lógico, mas crítico más político, mas polémico, mas *elocuente*, *más antropófago* (*allá va eso*) que el Conservador ?... (1820, nº 13, 12)

---

de Álvarez, 1820, que posee un estilo e idiosincrasia muy parecidos a los de la publicación posterior" (2010: 364).

<sup>212</sup> La crítica surge en caso a raíz de la oposición de *El Censor* a que las mujeres pudieran entrar en la galería del Congreso, cuestión que aprovecha *La Periódico-manía* para tildar al periódico conservador de *misántropo*, aunque seguramente quería decir *misógino*. No sería esta la única vez que los *maníacos* mostrarían su disconformidad con las opiniones de *El Censor* sobre el papel de las damas en la sociedad (cfr. *La Periódico-manía*, 1820, nº 41, pp. 18-19).

*La Periodico-manía* cultivó, y parece que con fortuna, la escritura de epitafios dirigidos a las publicaciones que iban desapareciendo, creando de esta forma una amena *necrópolis periodística*. Si se alude al periódico en términos humanos, es lógico que se hable de su *muerte* y que se corone su *tumba* con *epitafios*. Los redactores afirman que el género del *epitafio periodístico* era competencia exclusivamente suya, y que debían abstenerse de su cultivo otras publicaciones: “La descontentadiza Periodico-manía, no quiere que nadie la usurpe la propiedad de epitafiar, que es suya y muy suya; [...]” (1821, nº 36, 19). En las fúnebres dedicatorias es lugar común la mención de la aciaga suerte de que goza todo periódico, que está condenado a *desaparecer*:

Epitafio a *El Conciliador*  
¡O tú, que afligido  
(por haber perdido al Conciliador)  
lleno de dolor,  
llegas a esta losa  
so la cual reposa!  
No olvides un instante que la muerte  
inexorable, trata de esta suerte  
a todo periodista; y sus rigores  
ni aun saben perdonar Conciliadores. (1820, nº 13, 8)

La misma idea aparece en el epitafio destinado a *El Constitucional*:

Corta la parca con furor insano  
el vital hilo a todo periodista:  
nada hay que a su guadaña se resista.  
El Constitucional (que era el decano)  
Acaba de morir; ¡o triste suerte!  
De la imprenta sujetóse los males  
y aun los mas presuntivos liberales  
no pueden eximirse de la muerte. (1821, nº 33, 8)

El comentario que los *maníacos* realizan de los contenidos de otros periódicos muestra los rigores y censuras a las que tenía que someterse el escritor de papeles públicos. Para los autores de *La Periodico-manía*, el oficio de periodista no debía andar muy bien cuando en vez de recurrir a la alegoría para divertir al lector, se exponían en la prensa cuestiones triviales sin intención crítica, como hace *El Constitucional* al escribir sobre las particularidades de los caballos:

Otro número del Constitucional (523) el viernes 13 de octubre. *El caballo del Rey*. Al ver este título tan extraño, y un artículo que ocupa tres columnas, juzgamos que alguna ingeniosa

alegoría nos iba a divertir, pero cuando encontramos la nueveta doctrina de las excelencias del caballo, que es un hermoso bruto, compañero del hombre, etc. dijimos al instante: Muy mal anda el oficio de periodista. (1820, nº 23, 6)

Este tipo de afirmaciones refuerzan la imagen del periodista entendido como polemista, como azuzador de conciencias y crítico incansable: si no hay ataque —alegórico o explícito—, no hay periodista.

Los males del periodista se presentan aquí causados por los mismos periodistas. En el elenco de publicaciones al que pasa revista *La Periodico-manía*, una de ellas destaca por herir de muerte al reto de componentes de la *familia publicística*, *El Universal*, que con sus precios bajos perjudica al resto de papeles. La explicación que ofrecen los *maníacos* resulta reveladora por la información que aporta sobre el formato y el precio del periódico, pero también porque introduce la cuestión de la competencia económica:

No es posible que prospere nadie en el comercio de las letras, porque el señor Universal, nuestro yerno, las ha puesto tan baratas, que el que quiera pujárselas, queda arruinado. Para hacer demostrable matemáticamente esta proposición, ya que nuestra hermana Minerva no entiende de cuentas, se las formaremos y verá su quiebra antes de dos meses. *El Universal* tiene doce columnas. Cada columna, una con otra, cien renglones: doce por ciento son mil y doscientos renglones. Esto se vende por nueve cuartos que son treinta y seis maravedises: dividiendo mil y doscientos entre treinta y seis, toca a cada compañero treinta y tres y pico. Ahora bien ¿cómo ha de poder Vd., ni ningún periodista, dar treinta y tres renglones, y su añadidura, por un maravedí? Imposible. Luego es menester dejar el comercio... [...] Hoy se va todo el mundo a lo barato. (1820, nº 31, 13)

No encontramos en *La Periodico-manía* nombres de periodistas ni sus retratos o descripciones, pero esta combativa publicación propone una original forma de presentar, inventariar, y sobre todo atacar a sus compañeros, a los que califican de *familiares* —hablan del yerno Universal o de la hermana Minerva—. Si bien no supone una galería en sentido estricto, sí muestra un afán recolector, integrador de la realidad periodística de su tiempo, y en su tarea de violento y mortuorio registro identifica e iguala periodistas y periódicos, clara señal de que a principios de siglo los periódicos no eran sino los periodistas que los escribían y viceversa. Aún nos encontramos muy lejos de la figura del periodista anónimo que vende su trabajo a la empresa periodística.

### 3.2. Una frustrada *Galería de Prensa* a mediados de siglo

Hacia la mitad del siglo, el periodista, Juan Pérez Calvo<sup>213</sup>, director del progresista *El Clamor Público*, se propuso publicar un elenco de retratos de periodistas con imágenes al daguerrotipo<sup>214</sup>. La iniciativa era pionera, según apuntó *El Eco del Comercio*: “Hoy se presenta a la palestra una obra que debe ser digna de la atención del público y que debe escitar [*sic*] la curiosidad del público no sólo por ser la primera que de su clase se publica, sino por ir adornada también de una porción de retratos, [...]” (“Galería de la prensa por Juan Pérez Calvo”, 28-8-1846).

El anuncio que se hizo en la prensa incluía la definición de los personajes que iban a poblar el repertorio: se ofrecería “la vera efigies de apóstoles de creencias que no suelen tener” (“Galería de la prensa”, *El Español*, 16-7-1846). Se sugiere que, gracias a la obra, se conocería *de verdad* a los integrantes de familia de la prensa. ¿Podía interesar a los lectores una publicación concebida así? Para eliminar cualquier duda al respecto, el editor puntualiza que la *Galería de la Prensa* “estará salpimentada de tal modo que han de encontrar en ella sabroso pasto los suscritores [*sic*]” (*ibid.*).

Otra de las razones por las que el público debía encontrar atractiva la *Galería* de Pérez Calvo es, según *El Eco del Comercio*, la novedad que suponía dicha iniciativa. Era la primera de su clase que se publicaba:

---

<sup>213</sup> Manuel Ossorio ofrece en su *Catálogo* la siguiente información sobre este periodista: comenzó su carrera literaria y administrativa en concepto de taquígrafo de *La Gaceta de Madrid*, donde firmó más tarde numerosos artículos de crítica literaria y llegó a ser jefe de Administración. Redactó en Madrid los periódicos *Revista de Teatros* (1844), *El Nuevo Avisador* (1845), *La Libertad* (1846) y *El Clamor Público*. Dirigió el *Boletín Oficial del Ministerio de Comercio, Instrucción y Obras Públicas*, y falleció en Madrid en 1870. (1903: 341).

<sup>214</sup> Juan Pérez Calvo, cfr. *Anexo I*, nº 44.

La introducción en España del daguerrotipo, técnica consistente básicamente en exponer una placa de cobre a la luz solar, era reciente: en noviembre de 1839 se había tomado el primero en Barcelona, y ocho días después se haría lo mismo en Madrid. En apenas dos o tres años el invento se extendió por toda la península con éxito, gracias sobre todo a su reducido precio: alrededor de 20 reales frente a los 80 —en algunos casos hasta 160— que cobraba un pintor miniaturista. La absoluta fidelidad con el modelo explica que fuera el retrato unipersonal la modalidad más frecuentada por los daguerrotipistas. Emilio Luis Lara López establece una interesante relación entre el éxito del daguerrotipo y la burguesía en España:

Este paralelismo entre burgueses y fotografía no ha de extrañar, ya que la emergencia de esta clase social en el XIX aparece el cuasi apropiamiento de un nuevo arte -el fotográfico- como vehículo de expresión de su crecedero poder: si la nobleza había venido usufructuando los retratos al óleo como fórmula artística de perpetuar su magnificencia y calidad sanguínea, la burguesía liberal nucleará las clientelas de los fotógrafos al haberse adueñado de una técnica artística novedosa que reproducía la imagen personal con una pasmosa verosimilitud. (Lara López, 2004).

Para la historia del daguerrotipo y la fotografía en España, *vid.* el citado trabajo Lara López (2004). “Historia de la fotografía en España. Un enfoque desde lo global hasta lo local”, en *Clío: History and History Teaching*, nº 30.

Hoy se presenta a la palestra una obra que debe ser digna de la atención del público y que debe escitar [*sic*] la curiosidad del público no sólo por ser la primera que de su clase se publica, sino por ir adornada también de una porción de retratos, así como por el lujo de impresión que va a desplegarse en toda ella.

El ambicioso proyecto<sup>215</sup>, que tendría carácter dominical y comenzaría a publicarse en julio de 1846, ofrecería los retratos de un amplio número de conocidas figuras:

Las personas de quien va a contarse todo lo que se sepa, así como los periodistas de todas las opiniones políticas que han figurado en estos últimos años, son las siguientes:

Gálvez Cañero, Zaragoza, Borrego, Balmes, Corradi, Sartorius, Alvaro (D. A.) Lerín, Alonso, Moreno López, Medialdua, González Brabo [*sic*], marqués de Tabuérniga, Campoamor, Ortiz, Ríos Rosas, Alfaro y Godínez, Olavarría, Escosura, Llorente, Collantes (D. A. Esteban), Cárdenas, Amblard, Tasara, Canseco, Meca Iglesias, Fray Gerundio, Asquerino, La-Hoz, Quintanilla, Las Heras, Villoslada, etc., etc. (*El Español*, 16-7-1846).

El plan tenía cierto tono combativo, pues trataría además de *desenmascarar* a los personajes que servían a la prensa o que se habían servido interesadamente de ella:

Habrán además una linterna mágica, a la cual asomarán la cabeza varios pájaros gordos que han hecho su fortuna por medio de la prensa, y que ahora afectan desdeñarla. Se construirá por último una pollera en la que figurarán los jóvenes que ahora se dedican a tirar de la pluma sin ser polleros. (*Ibid.*)

La publicación, que llevaría por título el sintético nombre de *Galería de la prensa*, desencadenó una agria polémica que la frustró casi desde el inicio: enseguida recibió una denuncia por parte del primero de los personajes cuyo retrato se publicó, Aniceto de Álvaro<sup>216</sup>. Desconocemos qué motivó el disgusto del retratado, puesto que no hemos encontrado la semblanza de de Álvaro. En prensa se pudo leer que la *Galería* continuaría con normalidad a pesar de esta contingencia<sup>217</sup>, pero desconocemos si llegó a

<sup>215</sup> La *Galería* debía formar un tomo “elegantemente impreso” y se repartiría por entregas de 32 páginas con un retrato litografiado del personaje al precio de tres reales en Madrid (“Galería de la prensa”, *El Español*, 16-7-1846).

<sup>216</sup> Sobre Aniceto de Álvaro, cfr. *Anexo I*, nº 1.

<sup>217</sup> Apenas un mes después podía leerse la siguiente información en *El Clamor Público*:

El ruidoso litigio a que ha dado margen la anunciada biografía de don Aniceto de Álvaro, nos ha imposibilitado hasta ahora de cumplir lo ofrecido en el prospecto de la *Galería de la prensa*, viéndonos en la necesidad de suspender la obra, y alterar el orden de las materias. Los tribunales nos harán justicia sin duda alguna, haciendo pagar al señor Álvaro los inmensos perjuicios que nos ha causado; pero mientras tanto seguiremos publicando las demás biografías, en la forma y orden anunciados; y dentro de breves días verá la luz la de don Luis José Sartorius, acompañada como todas de su retrato litografiado. (“Anuncios”, *El Clamor Público*, 15-8-1846).

publicarse al completo; lo que sí es cierto es que no se ha conservado en los archivos de la Biblioteca Nacional<sup>218</sup> más que el primero de los folletos que debían integrarla, en el que el autor presenta la obra y reflexiona sobre el papel del periodista y su relación con el lector.

En cualquier caso, el fragmento que se conserva de la *Galería de la prensa* de Pérez Calvo resulta interesante: en él se exponen los principios que animaron al autor a tratar de publicar un conjunto de retratos e imágenes de periodistas. Pérez Calvo muestra desde el principio la gran estima que siente por el periódico y presenta a la prensa como un elemento rector de la sociedad que, no obstante, encuentra a menudo dificultades para desempeñar su alta misión. Lo más interesante es la relación que plantea entre el periodista y el lector, que serían remitente y destinatario, respectivamente, de una correspondencia diaria (1846: 31).

Precisamente es esa *fluida correspondencia* el motivo de que el lector tenga un natural interés en disponer de los retratos de los periodistas que cada día pretenden persuadirle con sus opiniones. La *Galería de la prensa* estaría llamada, según la formulación de Pérez Calvo, a estrechar los lazos entre el lector y el redactor. La relación entre ambos se plantea en términos casi románticos: es lógico que el lector desee poseer el retrato de su querido periodista.

Los dos conocen sus intereses, se alivian los pensamientos, y se quieren, porque caminan a un mismo fin; uno y otro desean la felicidad; el público pretende encontrarla, los periodistas buscan por camino opuesto: la encontrarán cuando ellos se encuentren. Ha llegado el caso de los que sin haberse visto se aman por escrito: el periodista, cualquiera que sea su color, pretende por sus artículos que el público se case con su opinión. Nada más natural que éste anhele poseer el retrato de los que le pretenden. He aquí el objeto principal de esta obrita. (1846: 31).

Merece la pena destacar alguna de las consideraciones que el autor de la malograda *Galería de la Prensa* realiza al respecto del panorama publicístico que pretendía retratar. Pérez Calvo se incluye a sí mismo en el pernicioso engranaje del periodismo político, eliminando la distancia que suele tomarse el periodista cuando ha de criticar a la prensa y mostrando un tono autocrítico.

---

En *El Eco del Comercio* se afirma directamente que la primera biografía que aparecería sería la de Sartorius, omitiendo así el episodio con Aniceto Álvaro: "Formará un tomo, y en breve verá la luz pública la biografía de don Luis José Sartorius, con la que se da principio a la *Galería de la Prensa*" (28-8-1846).

<sup>218</sup> Tampoco hemos localizado la publicación completa en otros archivos. El *Manual del Librero Hispanoamericano* de Antonio Palau sólo alude a la obra posterior de Pérez Calvo, *Siete días en el campamento de África al lado del general Prim* (1860), pero nada dice acerca de la publicación de una *Galería de la Prensa* (tomo 13, 1961: 37). Hay noticia de la *Galería* en el catálogo del marqués de la Cortina (nº 5182, en Gómez de la Cortina Morante, J. (1857). *Catalogus librorum doctoris D. Joach. Gomez de la Cortina*, vol. 3-4. Madrid: Eusebium Aguado, p. 224).

¿Qué es, qué significa hoy entre nosotros un diario político? No es otra cosa que el farsante que se da al público diariamente, cambiando de vestido y de papeles; un hombre que habla por máquina, que afecta una profunda convicción, que no piensa por sí, que sujeta sus ideas, sus palabras y sus acciones, no a lo que cree más acertado, sino a lo que llama más la atención del público que le paga. El periodista abdica sus creencias políticas y su fe desde el instante que obedece ciegamente a las instrucciones del director, que también cede a su vez a lo que exigen sus intereses. Si la injuria vale dinero, la injuria se maneja; si a este fin camina la calumnia, se calumnia por dinero, y a favor de abusos que se ensalzan, de verdades que se ocultan, de grandes medidas que se censuran, se hacen magníficas operaciones de comercio. Pruebas de esto no tenemos necesidad de ir a buscarlas a casa ajena, cuando las tenemos en la nuestra. ¿Quien es el que puede levantar el dedo, diciendo que en sus escritos caminó siempre de acuerdo con la razón? ¿Quién el que para lograr un fin no se salió del derrotero de la moralidad? Difícil será encontrar uno que al menos nos sirva de ejemplo. (1846: 15)

La venalidad es el primer mal que percibe en la prensa. La prensa de oposición y la prensa ministerial ocupan la atención —más bien la preocupación— del autor: ambas son perniciosos mecanismos para perpetuarse en el poder y obtener toda la ganancia posible. Los papeles de oposición nacen del deseo de obtener ventajas del Gobierno: “Ya se ve, como el gobierno no da de sí para todos, y todos quieren ser gobierno, de aquí resulta el sin número de descontentos que abren la tienda de la oposición estableciendo periódicos; de aquí también el que éstos, en vez de ser la significación genuina de los principios, no representen otra cosa que personas” (1846: 18-19). En este contexto, el periodista de oposición sería el último y siempre malogrado eslabón.

El escritor de la oposición se ha visto perseguido, ha sido encarcelado, ha tenido que encerrarse entre cuatro paredes a fin de echar a volar sus opiniones; si alguna vez ha dado la cara, le ha costado bien caro; si por esta razón ha hecho una vida recogida, se le ha tratado de cobarde. (1846: 20).

La prensa ministerial ataca a sus contrarios mediante el empleo de similares armas: “Pero el ministerio, que puede manejar a su vez iguales armas, para los golpes de la imprenta de la oposición estableciendo otra imprenta ministerial” (*ibíd.*).

Pérez Calvo lamenta el trato que ciertos personajes dispensaban a la institución que los elevó. Alude, por tanto, al tópico de la prensa empleada como trampolín: “Parece imposible que hombres que deben su elevación a la imprenta, que debían por tanto rendirla un religioso culto, la hayan vuelto la espalda desdeñosamente y apelado para subyugarla hasta a la fuerza de las armas” (1846: 21). Recordemos que ya en el anuncio de la *Galería de la Prensa* que pareció en *El Español* se comunicaba que la obra trataría de desenmascarar a los personajes que se habían servido de la prensa y después la habían



desdeñado. Es posible que Pérez Calvo, director de un periódico progresista y combativo con el moderantismo, *El Clamor Público*, se refiriese a Luis Sartorius<sup>219</sup>, Conde de San Luis, que era uno de los principales exponentes del Partido Moderado. Sartorius había fundado *El Heraldo* en 1842 y ocupaba desde 1843 un puesto de diputado en el gobierno moderado de Isabel II. Tras el percance con Aniceto Álvarez, la intención de Pérez Calvo era continuar la *Galería* con la biografía del Conde de San Luis, lo que explicaría la insistencia en aludir a los periodistas que habían medrado a través de la prensa para luego combatirla.

La imagen que Pérez Calvo ofrece del periodista es dual: si bien es el querido interlocutor del lector y una víctima del viciado sistema periodístico, también es cierto que presenta rasgos cuestionables. Por ejemplo, un discurso cargado de muletillas, fórmulas fijas y, por tanto, parcial y vacío de contenido. Si al referirse a la relación entre periodista y lector aludió a la “búsqueda de la felicidad” que el periodista procura con su labor, ahora recurre a la fórmula del *bien público*, afortunada expresión puesta al servicio de todos los intereses: “Con sacar a plaza el bien público, todo es lícito. Esa muletilla es la alhaja más aprovechada del periodismo, el bien público ha causado mayores males, si cabe, que los que afligen [*sic*] a la humanidad” (1846: 18).

Otras muletillas aseguran la impunidad del que escribe y permiten la difusión de cualquier mentira o calumnia:

¿Hay necesidad de especular con la injuria, de estender [*sic*] la calumnia, de escribir un libelo? Pues nada hay tan sencillo ni de mas fácil ejecución para un periódico; con encabezar el dicho infame, o el hecho falso, con un se dice, se asegura, corre la voz, dice, es lo suficiente. El *se dice, se asegura, corre la voz* son también muletillas de la impunidad, y con ellas se hace muy buena especulación. (1846: 18)

Los redactores de editoriales también se ajustan a una receta que garantiza el éxito del artículo: “Escriben por máquina o por patrón; las fórmulas están a la orden del día, y con tal que el periodista se atenga a la receta, es probado que el artículo gustará” (1846: 26).

Los estilos de periodistas de oposición y ministeriales son asimismo evocados por Pérez Calvo, que contribuye a la idea de que en muchos casos ejercer el periodismo consiste en manejar un conjunto de fórmulas tan manidas como vacías y previsibles. El periodista de oposición suele emplear las siguientes:

---

<sup>219</sup> La *Revista Política y Parlamentaria* publicó en 1900 las memorias inéditas de Sartorius. En la segunda parte de este trabajo, dedicada a las autobiografías de periodistas, nos referimos a ella.

-Los pueblos ya no pueden más.  
-Es preciso hacer grandes economías.  
-Los gastos se han de nivelar con los ingresos.  
-La nación necesita gobierno; y si no se la gobierna, no debe pagar lo que no se la da.  
-¡Economías y más economías! ¡cuentas claras! ¡abajo embrollos!  
Se desea un artículo fulminante, que haga levantar a los ministros de las sillas; pues en la composición es indudable que entrarán estos o parecidos ingredientes:  
-La nación está vendida.  
-El trono de los Recaredos se bambolea.  
-Un gobierno maldito del cielo preside los destinos del país.  
-¡Tiranos! ¡la cuchilla de la ley pese sobre vuestras cabezas!  
-¡Aprestad el cuello, infames prevaricadores, que el verdugo aguarda el castigo de vuestros crímenes! (1846: 27)

El estilo ministerial, en cambio, cuenta con su propio catálogo de recursos y expresiones para revestir siempre las acciones y decisiones del gobierno de un manto de idílica bondad:

Si las circunstancias lo exigen se da una media vuelta, sin que sirva de obstáculo lo dicho anteriormente, y ya el patrón por que se corta el vestido es de otra calidad.  
-Todavía si los ministros lo meditan, bien pueden hacer la felicidad del país.  
-A nosotros no nos lleva otro interés (¡pícaros bribones!) que el de que se salven nuestros comunes principios; esos son nuestros fines.  
-Ese día, que no dudamos llegará, porque los hombres que ocupan el poder son probos y gente de alcances, nosotros elogiaremos sus actos con la misma imparcialidad que los hemos censurado.  
Pronunciada esta fórmula, a los dos días puede el periodista, sin escrúpulo de conciencia, dar la vuelta por entero.  
-El ministerio ha hecho feliz a la nación.  
-El ministerio nos hace felices.  
Esta última frase es la verdad. (1846: 27-28)

Cuestión interesante por su novedad es la propuesta que realiza para mejorar los periódicos. Resulta ciertamente innovadora porque en el material manejado hasta ahora es frecuente encontrar tanto ataques como defensas y justificaciones de la prensa y de los periodistas pero rara vez aparecen propuestas concretas enfocadas a la mejora o a la corrección. La solución del autor se orienta a unificar los periódicos que pertenecen a un mismo partido o sistema político para evitar dispersiones, personalismos y contradicciones: “En vez de tanto periódico, símbolo más bien de la desunión que de la fuerza de los partidos, tenga cada sistema político uno o dos que le representen, y no como hoy sucede que cada cual cuenta con tres o cuatro” (1846: 22).

El particular *cuento de la lechera* de Pérez Calvo continúa ofreciendo la evolución que experimentaría una sociedad que tuviese una prensa así concebida.

Practicado así el periodismo, con el cuidado de no escenderse [*sic*] en la polémica diaria de propagar la verdad saludable y los conocimientos útiles, se iría formando la opinión pública, que no puede existir no existiendo un pensamiento fijo a que cada cual haya de atenerse. Formada la opinión pública, sería muy fácil destruir el monopolio mercantil; el que tratara de continuar ejerciéndolo, bien pronto se encontraría aislado; los errores dejarían de propagarse poco a poco; la oposición no se haría por sistema ni por cálculo; la gloria alcanzaría al que la mereciera; la crítica la dictaría el amor al arte y a la ciencia, nunca la personalidad; las ventajas políticas se enlazarían con las mejoras positivas y materiales; se daría participación a la amena literatura, en la que se reflejan los adelantos de una nación, y a las ciencias y las artes que marcan la civilización y el progreso de los pueblos. (1846: 23)

En un último e ideal estadio, la prensa se dirigiría a la inteligencia, y no a las pasiones:

Sólo así podría mejorarse la discusión espontánea, que no sólo se ejerce por los libros, sino también por los periódicos: ¿quién duda que estando bien montados, en vez de tocarse las cuestiones, como hoy sucede generalmente, con ligereza y sin profundidad, se puede hacer que contengan los periódicos artículos, fruto del estudio y de la meditación, que se dirijan siempre a la inteligencia, jamás a las pasiones? (*Ibíd.*)

Pérez Calvo aborda incluso la relación entre el periodismo así concebido y la literatura. Un periodismo bien ejercido nunca podrá perjudicar a la literatura; al contrario, un artículo fruto de una pluma inspirada y virtuosa puede tener el mismo valor y leerse con el mismo gusto que los mejores libros,

Es verdad que una gran parte de las personas que leen, han estragado su gusto por la lectura de periódicos, y que esto ha llegado hasta el extremo [*sic*] de que lean con preferencia un párrafo picante y epigramático, que un artículo de fondo serio y razonado; pero ¿quién duda que cuando esgrimen su pluma los maestros en el arte, los artículos se leen como se leen los libros que merecen ser leídos? (1846: 23-24)

Por último, Pérez Calvo dedica algunas líneas a caracterizar a los personajes que considera imprescindibles en toda redacción: el peso político de la redacción recae en los redactores de editoriales; después de ellos, el confeccionador sería la pieza más importante para un periódico. En el crítico se dan simultáneamente las condiciones de esencial y prescindible: lo regular es que esta sección esté completamente abandonada o se fíe la crítica al mismo autor de la obra. “En otras ocasiones se mira quién es el autor de la obra, y *cálamo corriente* se pondera como magnífica, se deprime como detestable, o se hace, para muestra de imparcialidad, que participe del elogio y de la mentira; pero sin tomarse la molestia de abrir las hojas del libro”. La gacetilla es leída con avidez, por lo que es importante contar

con alguien que la redacte y que sea capaz de, en ausencia de original, idear “muertes repentinas, cogidas de coches, riñas en taberna, aún a costa de que el muerto resucite al día siguiente con un comunicado diciendo que se encuentra bueno y sano”. De la sección literaria prefiere no hacer comentario alguno: “mientras haya novelas francesas que traducir, ¿para qué quieren más literatura los periódicos de la patria de Cervantes y Solís?” (1846: 29).

A continuación deberían figurar los retratos al daguerrotipo que anuncia el autor, pero no se han conservado en el documento que alberga la Biblioteca Nacional de España.

### 3.3. La huerta de la prensa: las nóminas de *Cabezas y calabazas* (1864), *Cabezas y calabazas* (1880) y *Calabacines, calabazas y algunas cabezas de ajo* (1889)

Las siguientes publicaciones están integradas por un repertorio de semblanzas breves, compuestas en versos generalmente octosílabos y con tono sarcástico; podrían identificarse con *epigramas*, pues resultan *pequeños, dulces y punzantes*, como señaló Iriarte<sup>220</sup>. Se presenta a destacados personajes del panorama literario, político y social del momento a los que se trata de *desenmascarar*. Aunque no son repertorios exclusivos de periodistas, aparecen en ellos composiciones dedicadas a periodistas o a personajes que lo fueron en algún momento.

La idea de presentar los perfiles más conocidos de la sociedad a través de una galería humorística de *cabezas y calabazas*<sup>221</sup> partió de los escritores festivos Manuel del Palacio y Luis Rivero, en 1864. El fin de la obra era ofrecer un conjunto de retratos de los principales hombres del momento, en clave ligera, cómica y sutilmente crítica.

---

<sup>220</sup> Juan de Iriarte definió el epigrama a partir de un epigrama (en Iriarte, 1774: 77):

A la abeja semejante  
para que cause placer  
el epigrama ha de ser:  
pequeño, dulce y punzante.

<sup>221</sup> Desde principios del siglo XVIII se encuentran en el diccionario expresiones en las que aparece el término *calabaza* y que se emplean para indicar el errado concepto que se tiene de alguien o de algo. La primera vez que encontramos este uso es en el Diccionario de Autoridades de la Academia (1729): “Volverse calabaza: frase con la que se da a entender que la experiencia manifiesta el errado concepto que se había formado de la bondad de alguna cosa o persona, hallando lo contrario”. En el diccionario de 1780 aparece la frase “salir alguno calabaza”, que se usa “para explicar que una persona no corresponde al concepto que se había formado de ella”. Esta es la idea que responde a la propuesta de las galerías de *Calabazas y cabezas*: desenmascarar a aquellos que todos consideran *cabezas* y son, sin embargo, *calabazas*.

Casi dos décadas después, en 1880, Salvador María Granés (alias *Moscate*) retomó la idea y elaboró un nuevo repertorio de semblanzas con un tono y estilo muy similar al de Palacio y Rivero, bajo un título que remite al de 1864: *Calabazas y cabezas*. En 1889 la nómina de las *calabazas* y las *cabezas* se amplió: con el título *Calabacines y calabazones y algunas cabezas de ajo*, “un viejo ingente en horticultura” firma una tercera serie de personajes de la sociedad que merecen una semblanza del estilo de las que ya habían aparecido antes. Si en las dos primeras colecciones la presencia de perfiles cercanos al periodismo era notable, en esta tercera colección se puede ya hablar de abundancia de *calabacines*, *calabazones* y *cabezas de ajo* de periodistas.

El número total de semblanzas que suman entre las tres es abultado —sólo la de Granés ofrece ya más de 600 composiciones—, por lo que nos vamos a limitar a seleccionar algunos ejemplos de cada una de ellas que dan cuenta de las ideas y los tópicos que se manejaban sobre los periodistas o sobre las muchas *notabilidades* que en algún momento se valieron de la prensa para ascender. Resulta asimismo interesante tratar de establecer algunas tendencias en la evolución que se produce desde las primeras semblanzas ofrecidas por Palacio y Rivero hasta las que proporciona la galería de 1889.

Palacio y Rivero, en sus *Cabezas y calabazas* (1864), engloban los retratos en varias categorías: “Políticos y banqueros”, “Literatos y artistas”, “Actores y cantantes”, “Toreros y aficionados”, “Especialidades” y “Desconocidos”. La mayoría de los perfiles de periodistas se localiza en la sección de “Literatos y artistas”, aunque algunos, como los de Antonio María Fabié, Juan F. Pacheco o Francisco Botella se incluyen entre los políticos y banqueros.

El volumen concluye con una sección de “Poesías varias”, en la que se dedica una composición a la prensa de noticias que resulta de especial interés puesto que el periodismo noticioso arrancó en España en la década de los 60, época en la que se publicó *Cabezas y Calabazas*.

La obra pretendía contribuir a una festiva desmitificación de figuras destacadas de la sociedad. Entronca con el tópico de los falsos sabios, de los personajes pagados de sí mismos, de las personalidades *a la violeta*.

Y al ver aquí dibujados  
con el lápiz de Callot<sup>222</sup>

---

<sup>222</sup> Jacques Callot (Nancy, 1592 - Nancy, 1635) fue un dibujante y grabador barroco del ducado de Lorena y una de las figuras más importantes de la historia del grabado. Creó dos series de grabados muy famosas inspiradas en la Guerra de los Treinta Años llamadas *Las miserias de la guerra*, que influyeron en *Los desastres de la guerra* de

no los hombres cual se fingen,  
sino cual los hizo Dios,  
hallara que son postizas  
virtudes en que creyó,  
que hay quien alquila el talento,  
como hay quien compra el valor,  
y que solo así se esplica [sic]  
que en este suelo español,  
por siete que tuvo Grecia  
haya sabios un millón,  
y mas héroes que hay pisadas  
desde Tetuán hasta Ardoz. (1864: 8)

El tono con el que se evoca la condición de periodista de algunas de estas *cabezas* y *calabazas* desprende una crítica más o menos amable y festiva. Por ejemplo, en el caso del boticario Antonio María Fabié se juega con la polisemia de fondos —artículos de fondo y dinero— y se destacan sus *emplastos* periodísticos:

Boticario y periodista,  
periodista y boticario,  
hace en la botica fondos  
y en el periodismo emplastos. (1864: 29)

Cosme Algarra es ejemplo de lo que era entonces una frecuente realidad: el periodismo era una ocupación que no se ejercía en exclusividad, sino en combinación con los más peregrinos oficios.

Ha sido pintor, bolsista,  
cantante, actor, periodista,  
y al cabo de la jornada,  
se ha quedado sin ser nada  
mas que un pobre... absolutista. (1864: 60)<sup>223</sup>

---

Goya. Sus planchas de mendigos también gozaron de cierta fama entre los grabadores barrocos. Los grabados de Callot plasmaron un mundo lleno de contradicciones; así, en su obra aparecen tanto escenas de la comedia del arte como los horrores de la guerra. La Biblioteca Digital Hispánica tiene digitalizada una parte de su obra. Una de las últimas exposiciones dedicada al artista lorenés se organizó en el Museum of Fine Arts de Houston, en 2013. Vide Woodall, D. M. (2013). *Princes & paupers: the art of Jacques Callot*. Yale University Press.

<sup>223</sup> Cosme Algarra (Caudete, Albacete, 1817 - Madrid, 1898) era pintor y se formó en el estudio de José Aparicio. En 1840 se marchó a Francia y después estuvo en Inglaterra. Cuando regresó a Madrid, fue nombrado inspector de Museos Nacionales y director del Museo Nacional de la Trinidad. Cfr. Reyero, C. (1984). "Noticias biográficas y artísticas del pintor caudetano Cosme Algarra, último director del Museo Nacional de la Trinidad", en *Congreso de historia de Albacete: 8-11 de diciembre de 1983*. Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel", pp. 553-572.

No siempre se recurre como elemento satírico o humorístico a cuestiones relacionadas con la condición de periodista; aparecen también atribuciones de tipo más *superficial* que completan el retrato del personaje, en este caso del prolífico autor Carlos Frontaura.<sup>224</sup>

*Frontaura (Carlos).*  
Es escritor por sistema,  
pues según se llega a ver,  
su talento es un problema,  
sus asuntos de alquiler,  
¡y su fealdad un poema! (1864: 72)

Palacio y Rivero aprovechan su festiva nómina de *notabilidades* para censurar al periódico *de noticias*, que describen como modelo de informaciones vanas y en muchos casos hasta falsas:

Aquí tenéis en resumen  
como se escriben hoy día  
lo que se ha dado en llamar  
periódicos de noticias.  
Y lo que mas propiamente  
llama la gente de chispa,  
sumidero de verdades  
y ensalada de mentiras. (1864: 148)

Quienes escriben en esta prensa son *redactores sin conciencia*. De Antonio Trueba se refiere lo siguiente:

Sus cantares, su inocencia  
me están hablando en su abono,  
mas redactor sin conciencia  
fue de la Correspondencia,  
y eso no se lo perdono. (1864: 89)<sup>225</sup>

La relación entre mentiras, periodistas y determinados periódicos se retoma de manera sutil con el perfil del conocido escritor de novelas de folletín Torcuato Tárrego, que perteneció además a la plantilla del diario *La Verdad*:

---

<sup>224</sup> Carlos Frontaura. Cfr. *Anexo I*, nº 20.

<sup>225</sup> Se refiere a su *Libro de los cantares* (1851) inspirado como dijo el propio autor en los del pueblo español, y ejemplo del nuevo interés de muchos escritores del medio siglo por la tradición popular, entre ellos Fernán Caballero, Emilio Lafuente, Tomás Segarra, Rosalía de Castro, etc. Trueba comenzó a publicar sus cuentos y cantares en *La correspondencia autógrafa* (1859) periódico de Manuel María de Santa Ana, poco después renombrado como *La correspondencia de España* (1860) Cfr. Biblioteca Virtual de Prensa Histórica.

Después de escribir novelas,  
que es mentir sin ejemplar,  
ahora le da al señor Tarrago  
por escribir *La Verdad*. (1864: 89)<sup>226</sup>

Nos fijamos por último en el perfil de Cipriano del Mazo, a través de quien Palacio y Rivero recuerdan que los orígenes de muchas *cabezas* de talento y fama estuvieron ligados a una *cabecera* de prensa:

Fue director de un periódico,  
y allí se soltó a escribir,  
y nombre, talento, fama,  
todo le viene de allí. (1864: 76)

Dos décadas después de la publicación de las cabezas y calabazas de Palacio y Rivero, el festivo *Moscatel*, seudónimo tras el cual se escondía Salvador María Granés<sup>227</sup>, decidió recoger el testigo y ofrecer la galería de *calabazas* y *cabezas* de su tiempo. En el prólogo que dedica a Manuel del Palacio caracteriza su época, las últimas décadas del siglo, como más pródiga en *calabazas* que en *cabezas*.

Aquellos tiempos quizás  
han conseguido hacer buenos  
los que han venido detrás:  
hoy las *Cabezas* son menos,  
y las *Calabazas* más.  
Por eso en mi libro ves  
el título verdadero,  
que es el del tuyo, al revés:  
las *Calabazas* primero,  
y las *Cabezas* después. (1880: V)

Palacio responde a su amigo Granés con una afirmación en clave lucianesca: es probable que las poesías satíricas sean las que con mayor acierto reflejen la verdad.

Siervo de la fantasía  
era el vate en otra edad;

---

<sup>226</sup> Lo que es tanto como decir que después de tanta fábula y mentira continúa en la misma órbita. *La Verdad*, periódico fundado por Manuel María Azaás en Madrid y donde fue compañero de Alarcón, cfr. Nieto Nuño, M.A. (1993). “Los primeros textos de Pedro Antonio de Alarcón”, *Philologia Hispalensis*, nº 8, p. 163.

<sup>227</sup> Salvador María Granés mostró una temprana afición por el periodismo y el teatro, que, en combinación con su impulsivo carácter, constituye la causa más probable del abandono de las Leyes, su primera vocación (Beltrán, 2002: 6). Cfr. *Anexo I*, nº 28.



pero en la tuya y la mía  
no es la historia, ¡es la poesía  
la que dice la verdad! (1880: VIII)

Las composiciones que ofrece Granés son ligeramente más extensas, pero la obra conserva el tono y la estructura general de la predecesora.

Sobre la condición de periodista encontramos algunas ideas y conceptos novedosos. Por ejemplo, de Navarro Villoslada se dice que es *periodista de oficio*; expresión que no se había empleado en las *Cabezas y calabazas* de Palacio y Rivero con ninguno de los periodistas que abordan. En la Restauración, la estructura de las redacciones había evolucionado bastante con respecto a la década de los sesenta; la prensa informativa estaba prácticamente consolidada y se podía empezar a hablar de periodistas *de plantilla* o *de oficio*. En el caso de Navarro Villoslada no parece probable que el sentido de *periodista de oficio* sea el de periodista carente de intereses ideológicos, pues sabemos que fue siempre un activo defensor de los intereses católicos y tradicionalistas; e incluso se acercó al partido carlista<sup>228</sup>. Más bien parece aludirse a su dilatada dedicación a los papeles públicos. En cualquier caso, no es sobre la condición de periodista de Navarro Villoslada sobre la que descansa el elemento punzante de su epigrama, sino sobre su aspecto:

Es periodista de oficio,  
y díz que cuando nació,  
su pobre madre exclamó:  
¡Ay, es más feo que Picio! (1880: 181)

Encontramos también composiciones que tratan de recoger varias notas biográficas del personaje en tono menos ácido. En la siguiente de Juan Lorenzana se comenta su trayectoria de la prensa al ministerio, un recorrido que en torno a 1880 era frecuente. En general, se señalan características positivas del personaje:

Fue periodista y brilló,  
en el ministerio entró  
cuando triunfó la *Gloriosa*,  
y escribió en muy buena prosa

---

<sup>228</sup> Según recoge Ossorio y Bernard en su *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, p. 302. Véase también Mata Induráin, C. (1999). "Navarro Villoslada, periodista, una aproximación", en *Príncipe de Viana*, vol. 60, nº 217, pp. 597-619 y Mata Induráin, C. (2010). "Navarro Villoslada y el carlismo: literatura, periodismo y propaganda", en *Imágenes: el Carlismo en las artes. III Jornadas de Estudio del Carlismo. 23-25 septiembre 2009. Estella. Actas*. Gobierno de Navarra, pp. 153-208.

las circulares que dio.  
Si a la venta se prestara,  
yo sé que hay quien le comprara.  
Tiene talento y es llano,  
y escribe en buen castellano,  
lo cual es cosa muy rara. (1880: 73)

Granés asocia el principal defecto de algunos periodistas a la filiación política: los elogios a la labor periodística de Ferreras no compensan su militancia en el partido Liberal.

Es este un escritor de buena casta,  
periodista discreto y entendido;  
pero se halla afiliado en el partido  
que dirige don Práxedes Sagasta.  
Conque ya está lucido. (1880: 58)

Similar idea se expresa en el epigrama de político y periodista Cipriano Mazo: si bien como periodista *valía*, la carrera diplomática (fue embajador en Lisboa, Roma y Londres) acaba con su mérito<sup>229</sup>.

Fue periodista, y valía;  
luego se echó a diplomático,  
y era un hombre muy simpático,  
excepto cuando escribía. (1880: 88)

De Ignacio Escobar, ligado tradicionalmente a *La Época*, tampoco se hace una sátira demasiado cruel, aunque posiblemente funciona un doble sentido hábilmente construido: se apuntan su *antigüedad* —¿en el oficio o en las ideas?—, su *intachable consecuencia* y su histórica vinculación a *La Época* —¿al periódico o al contexto del momento?—:

Es periodista antiguo y no se gasta;  
intachable, respecto a consecuencia,  
porque desde hace muchos años, siempre,  
siempre anda con *La Época*. (1880: 54)

Se puede apuntar que, en general, las semblanzas de la obra de Granés no sólo recogen las nuevas realidades del panorama periodístico de la Restauración —la alusión al periodista de oficio, con la que se asume la implantación de un periodismo menos político y más noticiero—, sino que además reflejan al

---

<sup>229</sup> En julio de 1869, Prim trasladó de Lisboa a Viena al embajador Cipriano Mazo, decidido montpensierista, sustituyéndolo por Fernández de los Ríos (Vila-San-Juan, 1999: 68). Es decir, faltaría este dato en la burla que se hace del personaje.

periodista con menos antipatía: se aportan virtudes de los personajes y la sátira busca a veces un doble sentido que atenúa el tono general de la crítica. El periodista se va poco a poco desvinculando de la imagen de esforzado arribista que tradicionalmente le acompaña.

En 1889 aparecieron nuevas especies en el huerto de la prensa: *Calabacines y calabazones y algunas cabezas de ajo*, cultivadas por “un viejo ingente en horticultura”. Esta publicación, que se publicó con ese curioso seudónimo, presentaba algunos retratos en forma de breves pareados y mostraba un menor ingenio en la construcción de los perfiles —“Posee en verdad cacumen / El director de *El Resumen*”, se dice de Suárez de Figueroa... (1889: 55)—.

La mayoría de semblanzas son de personajes vinculados más o menos directamente a la prensa y pueden leerse algunas composiciones encomiásticas, como las de Francisco Javier Betegón<sup>230</sup> o José Francos Rodríguez:

Betegón  
Dirige *La Monarquía*  
Y escribe con valentía. (1889: 81)

Francos Rodríguez:  
Es un joven elocuente  
que escribe con mucha gracia,  
y que hasta hoy consecuente  
sigue con la democracia. (*ibidem*)

Aparecen perfiles que se distinguen, paradójicamente, por resultar corrientes; por ejemplo, de Texifonte Gallego<sup>231</sup> se dice que es “periodista de alubión [*sic*]”. Parece, por tanto, que los epigramas no se ajustan a lo prometido en el título, o que simplemente el autor *rellenó* su galería con personajes de todo tipo para suplir su falta de maestría o compensar lo gastado de la fórmula de las *Cabezas, calabazas, etc.*

El estilo y las costumbres de los cronistas de salón son objeto de sátira. El estilo típico del cronista de José Gutiérrez Abascal, *Kasaba*<sup>232</sup>, es “almibarado”:

Es un hilo de un estilo

---

<sup>230</sup> Francisco Javier Betegón. Cfr. *Anexo I*, nº 4.

<sup>231</sup> Tesifonte Gallego, cfr. *Anexo I*, nº 22.

<sup>232</sup> José Gutiérrez Abascal, cfr. *Anexo I*, nº 29.

que entre encajes se revela,  
y escribe con... el pabilo  
de una perfumada vela. (1889: 34)

Se satiriza también la cómoda rutina del revistero de salones Ramón de Navarrete, *Asmodeo*<sup>233</sup>:

Con frac me levanto  
Con frac me acuesto,  
Y en todas las mesas  
Tengo un cubierto. (1889: 43)

Salen a relucir en esta galería asuntos pecuniarios, aunque en las anteriores esta cuestión apenas se había tocado. De Luis Taboada, periodista festivo vinculado al *Madrid Cómic*, se resalta lo mucho que cobra por su trabajo: “Trabaja por siete / como siete cobra [...]” (1889: 35); y de Ramos Carrión se puntualiza que “se nutre en el extranjero / y gana mucho dinero” (1889: 36).

Al referirse al periodista festivo *Vital-Aza*<sup>234</sup> aparece la idea expresada por Taboada sobre los escritores cómicos: se espera que toda su apariencia evoque hilaridad.

A su estatura se junta  
un porte serio y altivo,  
nadie al mirarle barrunta  
un buen escritor festivo. (1889: 54)

---

<sup>233</sup> La figura de Ramón de Navarrete gozó de una fama excepcional en su tiempo, aunque actualmente su producción literaria y periodística ha caído prácticamente en el olvido y es “una curiosa rareza bibliográfica”, como señala Rubio Cremades (2008: 285). Cfr. *Anexo I*, nº 37. Su fama alcanzó incluso el terreno de lo anecdótico, pues se difundieron diversas historietas acerca de su afición a guardarse en los bolsillos los dulces de las fiestas en las que participaba:

Incluso numerosísimas anécdotas sobre su persona, muy olvidadas, hacían sonreír al gran público de la época por sus excentricidades o rarezas. Por ejemplo, G. Cavestany (1917-1918), en sus memorias publicadas a principios del siglo XX, señala que *Asmodeo* cayó en la manía de guardarse en sus bolsillos los dulces y canapés que le servían en las estas, pese a gozar del bienestar que le proporcionaba el dinero. Fernández Almagro (1951: 57-58) recoge también esta anécdota popular en los ambientes aristocráticos. Apunta al respecto que “forraba de hule los bolsillos de su levita o de su frac para llevarse dulces y golosinas a su casa”. (Rubio Cremades, 2008: 285).

<sup>234</sup> Vital-Aza y Álvarez-Buylla (1851-1912) fue el primer presidente de la Sociedad de Autóres Españoles en 1899 y un dramaturgo de género cómico muy célebre. Se formó además como delineante y médico. José Luis Campal y Aurora Sánchez han inventariado su extensa producción dramática, de corte cómico y evasivo:

El teatro realista de sesgo humorístico y evasivo de Vital Aza, que saca punta al equívoco y los enredos tanto lingüísticos como situacionales, abarca un cuarto de siglo largo y se compone, según nuestro cómputo, de 68 piezas —entre originales y arregladas de otros autores— que destilan optimismo y una incuestionable voluntad de amenizar los momentos de esparcimiento de un público netamente burgués y desocupado. (2012: 86).

En definitiva, este tercer intento de ofrecer el retrato satírico de las notabilidades recoge un número más elevado de semblanzas de personajes de la prensa en comparación a sus predecesoras. No obstante, resulta mucho menos ingeniosa y, por supuesto, aporta un menor grado de novedad al recurrir a una fórmula manida.

### 3.4. “Procuremos ser bien conocidos”: iniciativas entre la profesionalización, la exhaustividad y la idealización

Una galería, lo más completa posible, de periodistas españoles, será siempre una buena obra. Procuremos ser bien conocidos. Merezcamos que cuantos nos conocen, en vez de adularnos o temernos, nos estimen.  
(Moya, 1897: XI)

En los últimos años del siglo se pusieron en marcha algunas iniciativas que, como Moya expresó en la cita con la que comenzamos este epígrafe, pretendían elaborar una galería *lo más completa posible* de periodistas españoles. El fin que perseguían estos trabajos era doble: por un lado, se trataba de recoger, de forma exhaustiva, el conjunto de nombres y de datos de quienes se dedicaban a la prensa y, por otro, se pretendía ofrecer una imagen halagüeña del periodista.

Se debe recordar que este es el momento en el que la Asociación de la Prensa, creada en 1895 bajo el auspicio de Miguel Moya<sup>235</sup>, está dando sus primeros pasos. Por tanto, era conveniente justificar la necesidad de dotar a la *familia periodística* de un marco asociativo que la englobase y propiciar una acogida lo más favorable posible a la Asociación de la Prensa. Registrar al elevado número de personas que en España vivían gracias a la industria de la prensa, así como presentar una imagen amable del periodista, eran dos medidas que podían contribuir a allanar el camino a la Asociación.

En 1897 aparece el *Anuario-Guía de la prensa*, obra coordinada por Francisco Santomé en la que colaboraron un buen número de publicistas y escritores del momento. La obra es un documento muy rico en información sobre la industria del periodismo en sentido general —incluye también datos sobre la

---

<sup>235</sup> Cfr. Márquez Padorno, M. (2015). *Miguel Moya Ojanguren (1856-1929). Talento, voluntad y reforma en la prensa española*. Madrid: APM.

imprensa y la papelería a finales del siglo XIX—. Desde un punto de vista histórico, el *Anuario* supone un material de gran utilidad para el estudio de la evolución de la prensa en España; pero además constituye una interesante fuente de información sobre la imagen del periodista que interesaba transmitir a finales de siglo.

El periodista aparece en este documento casi idealizado, en franca oposición a las ideas que se han venido asociando con él tradicionalmente y, probablemente, con el fin de combatirlas, o al menos de desterrarlas poco a poco. Por ejemplo, en el prólogo que Miguel Moya escribió para el *Anuario*, afirmaba no conocer “caso de altruismo más elocuente y simpático que el de ese infeliz redactor de noticias, benedictino del suelto encomiástico, que se pasa la vida encasillando adjetivos, abajo, siempre abajo, viendo cómo se elevan todos los que hicieron peldaños fáciles y seguros de su fortuna el elogio periodístico, hinchado de hipérboles” (1897: XI).

Para Moya, nada más natural que dotar al periodista, al menos una vez al año, del privilegio de darse a conocer, de dedicarse atención a sí mismo; en definitiva, de tomar parte activa en la construcción de su propia identidad y apartarse con ello del anonimato al que la profesión le condena. “Los que cuentan tantas historias ajenas, bien merecen encontrar quien refiera la suya”, escribe Moya, y continúa:

Así saldrán a la luz, de cuando en cuando, figuras meritísimas de la Prensa, siempre olvidadas en la obscuridad de las redacciones y dignas por su modestia y su talento de ser reconocidas y admiradas. Periodista que frecuenta los ministerios o va a los teatros en noche de estreno con la butaca que para conquistar su benevolencia le regala el autor de la obra; periodista envidiado, popular, famoso. Periodista que no pone los pies en el Salón de Conferencias ni en el saloncillo de los directores de escena, periodista condenado a destierro perpetuo de la notoriedad. (1897: XI)

Francisco Santomé fue el encargado de dirigir y coordinar la elaboración del *Anuario-Guía de la Prensa*. Un primer —y significativo— problema que encontró al enfrentar la tarea fue el de cómo clasificar el ingente conjunto de periodistas de España. Las dudas y preocupaciones que expresa Santomé son un buen indicativo de la dispersión, el desorden y el *madrileñicentrismo* que caracterizaba lo que define con la expresión de *República de las letras*.

Grandísimas dificultades ha encontrado la dirección del Anuario para organizar esta sección. Proponíase primero dividirla por provincias, incluyendo a nuestros escritores y periodistas en la de su nacimiento, devolviendo a cada región de este modo glorias propias que en la actual centralización absorbe Madrid casi exclusivamente. Convencidos de que realizar esto era punto menos que imposible, decidimos mantener la clasificación por provincias, colocando a nuestros

biografiados en el lugar que les correspondiera por razón de su residencia. También esto presentaba serias y prolijas dificultades, entre ellas la de que muchas regiones de España carecen -¡triste es decirlo!- de vida intelectual. Así, pues, hemos decidido prescindir de toda clasificación. Al fin y al cabo, este brillante ejercicio de pensadores que desfilará ante el lector del Anuario, pertenece a aquella República de las Letras, de la que decía Lermínier: "Miradla siempre en desorden, siempre en confusión. La batalla no cesa un punto. Se lucha por la Idea, y siendo una misma bandera de todos, todos pelean entre sí, como si de su exterminio hubiera de surgir el Verbo, que espera la Humanidad para redimirse." (1897: 24)

Santomé no explica qué condiciones o requisitos debían reunir los sujetos para formar parte del *Anuario*, cuestión que hubiera resultado muy interesante. Según se desprende del estudio del documento, el criterio que emplea es inclusivo y no discriminador: cualquiera que haya publicado un escrito en algún periódico o revista, ya lo haya hecho de forma puntual o continuada, se incluye junto a los redactores de las distintas publicaciones y a sus directores. La sensación que se ofrece es la de un auténtico maremágnum de *periodistas* en el que tiene cabida el redactor con firma conocida y vinculado tradicionalmente a un periódico, el desconocido personaje que desde su provincia envió en algún momento un texto para su inserción en la prensa local, e incluso el personaje más o menos instruido de la pequeña localidad.

Hay que considerar que la galería de periodistas que ofrece el *Anuario* parte de las aportaciones individuales de las redacciones de las distintas publicaciones provinciales, encargadas de enviar la información relativa a la provincia. Por ello, las diferencias y contradicciones en las caracterizaciones del periodista y del periodismo van a ser frecuentes. La ausencia de homogeneidad en el discurso sobre el periodista es acusada; pero, en cualquier caso, es difícil encontrar otras manifestaciones que ofrezcan una imagen del periodista completa, cabal y carente de paradojas. Es significativo asimismo el elevado número de periodistas gaditanos que integra el repertorio; cuestión que puede explicarse seguramente por la condición de gaditano de Francisco Santomé.

Algunos perfiles motivan especialmente esta percepción de heterogeneidad; por ejemplo, de Juan Luis Hörhs se reseña exclusivamente que es médico, sin mencionar si colaboró en prensa (1897: 85). Lo mismo ocurre en el caso del militar José de la Puente (1897: 100). Ni siquiera se alude a colaboraciones en prensa o a discursos. Sí a su condición de estudiante excepcional y a sus descubrimientos médicos.

Menos sorprendente resulta la aparición de poetas en un repertorio de periodistas, puesto que es lógico pensar que en algún momento pudieron publicar sus composiciones en prensa. Es el caso de Enrique Juliá, de quien sólo sabemos que "compone poesía" (1897: 89).

La asociación de la colaboración periodística con diferentes oficios permite establecer relaciones entre el periodismo y otras profesiones. Por ejemplo, Luis Oliveros y Moreno fue maestro y periodista, que eran dos empresas ingratas a finales del XIX: "He aquí un verdadero héroe de la pedagogía, puesto que en España el que es buen maestro es un valiente. La prueba de que es hombre acostumbrado y aficionado a las empresas arduas, está en que no sólo es maestro, sino periodista. Otro mal oficio." (1897: 104)

En la mayoría de los perfiles periodísticos incluidos en el *Anuario* aparece una serie de tópicos ligados al particular concepto de periodista que se maneja: son todos "estudiantes buenísimos", "padres amantísimos", "excelentes profesionales", "hijos de dignísimas familias", etc. Esto encaja con las condiciones de producción y reunión del material: cada provincia envía las informaciones sobre sus periodistas, por lo que en la redacción de sus notas biográficas se van a destacar las características que son típicas en las notabilidades locales.

Es paradójico, no obstante, que en algunos casos aparezcan comentarios que entroncan directamente con una concepción del periodista como estación de paso hacia posiciones mucho más elevadas. Así lo sugiere la idea de *llegar* que se desliza en la semblanza de Joaquín Navarro y Rodríguez: "Joaquín Navarro es, sin duda, el más brillante periodista de los jóvenes gaditanos. [...] Labor que tanto vale, tendrá su premio. Joaquín Navarro es de los que llegarán pronto." (1897: 79)

El concepto de periodista que se traslada en muchos retratos es el de un personaje que compagina los *ocios periodísticos* con su profesión de médico, abogado, profesor o maestro. El modelo de periodista que aquí se recoge es el de un profesional generalmente perteneciente a profesiones liberales (médicos, militares, maestros, profesores, abogados) que *colabora* con mayor o menor frecuencia en prensa.

En el repertorio se distinguen dos categorías de periodistas: periodista *de afición* y periodista *de fibra*. Al primer tipo pertenecería el siguiente perfil de Domingo Gutiérrez: "Es periodista de afición, pero que evidencia un mérito sobresaliente porque, sin abandonar sus tareas profesionales, compartió, durante algún tiempo, con inteligentes escritores, la redacción del popular *Cantábrico*, de Santander. Ahora sólo atiende a las abrumadoras ocupaciones de su profesión, pero no se ha divorciado, por fortuna, de los trabajos periodísticos y literarios." (1897: 133). Domingo Gutiérrez era abogado en ejercicio, este periodista de afición sin embargo, fue procesado por su artículo contra la política de Martínez Campos en Cuba titulado "La piedra angular", publicado en *El Cantábrico* (cfr. "Gacetillas", en *Crónica Meridional: diario liberal independiente y de intereses generales*, año XXXVII, nº 10742, 1896 enero, p.2).



Ricardo Girón Severini ejercía como catedrático en el instituto de segunda enseñanza de Cádiz, sin embargo, la *Guía de la prensa* destaca la idea contraria: a pesar de que sus méritos profesionales son intachables, Girón Severini es *sobre todo, periodista*.

Sin que esto quite nada a sus méritos de catedrático y de abogado, Girón Severini es, ante todo y sobre todo, periodista. Periodista de fibra, de empuje, de batalla. Periodista de los que nuestro tiempo de calma apenas conoce y apenas produce; periodista de aquellos que truecan muchas veces la pluma ingeniosa por la espada atrevida, y en las violencias de la pasión política sostiene en el terreno de las armas y frente al adversario lo que pocas horas antes escribiera con vigor y con fuego en la redacción del periódico. (1897: 114)

Una relación interesante es la que se establece entre el periodista y la riqueza. Aparece la idea, nada original, de que la condición de periodista resulta incompatible con el mantenimiento de una desahogada posición económica. Modesto Fernández ya había señalado un par de décadas atrás que la riqueza es un becerro de oro que hace al periodista abandonar libros y periódicos (1873). En el *Anuario* se afirma que a Ernesto González "le ha perjudicado el dinero": "Como Teodoro de Bambille<sup>236</sup>, que daba gracias a su abuelo y a su padre, derrochadores de su patrimonio, con el cual nunca hubiera trabajado ni escrito, así Ernesto G. hubiera hecho obras maestras si no hubiera tenido constantemente la fortuna en su camino" (1897: 120). El caso de José Tineo Rebolledo apunta en la misma dirección, aunque en este caso se destaca el mérito de un escritor que, pese a contar con una ventajosa posición, es un laborioso cultivador del periodismo:

Recientemente ha publicado una selecta colección de cuentos, que nada tiene que envidiar a los más espirituales inspirados por los mejores escritores franceses. Todo esto es muy loable, mucho más, si tenemos en cuenta que Tineo disfruta de una posición desahogada, que le permite vivir sin trabajar; pero hombre laborioso y escritor entusiástico está siempre dispuesto para servir a los muchos periódicos que solicitan su colaboración. (1897: 106)<sup>237</sup>

Encontramos una interesante paradoja en el *Anuario de la prensa* de Francisco Santomé: se sugiere que el verdadero periodista es pobre por necesidad y que no ya la riqueza, sino el desahogo económico son

---

<sup>236</sup> Théodore de Banville (1823 – 1891) fue poeta, crítico dramático y uno de los precursores del parnasianismo. Perteneció a una familia aristocrática y se dedicó únicamente a la creación literaria e intelectual. *Vide* Charpentier, J. (1925). *Théodore de Banville. L'homme et son oeuvre*. París: Perrin.

<sup>237</sup> La reseña de Tineo pone de relieve otra cuestión que sigue vigente a finales de siglo: la constante referencia al ámbito literario y periodístico francés. En otras biografías también se destaca como un elogio el seguimiento de modelos galos, por ejemplo, en la de Rosa Martínez de Lacosta: "Rosita, como la llaman sus amigos, es una escritora tierna, sencilla, delicada, que se parece en sus novelas a Fernán-Caballero, y que por la finura y la espiritualidad de sus trabajos periodísticos se asemeja a una cronista parisién." (1897: 82).

obstáculos a las tareas publicísticas; no obstante, todas las semblanzas responden a personajes más o menos *acomodados*, procedentes de entornos relativamente privilegiados. No se menciona al periodista que sufre, al esforzado redactor que malvive en la redacción. La obra, según la formulación de Moya que aparece en el prólogo, se propone rescatar al periodista del olvido y del anonimato, pero en la mayoría de casos la galería se confecciona con notabilidades locales que ni siquiera se dedicaban en exclusiva a la prensa.

Además del repertorio de periodistas de España, el *Anuario* incluye muchos otros materiales en relación a los periódicos y a los periodistas de finales de siglo. Ofrece también algunos artículos sobre la prensa procedentes de las plumas más conocidas del panorama publicístico de entonces como Emilia Pardo Bazán<sup>238</sup>, que escribe sobre la mujer periodista<sup>239</sup>. Nos interesa especialmente un artículo que se dedica al lenguaje del periodista, del académico, lingüista y lexicógrafo Eduardo Benot. En él se aborda la relación entre el periodista y el lenguaje de la prensa, con una visión idealizada: “El periodismo es un gran elemento de progreso en materia de Gramática”, concluye el autor.

Este texto supone la visión opuesta a la de la abundancia de fórmulas fijas y recurrentes en el lenguaje del periodista. Al contrario, se dice que el número de vocablos que el buen periodista maneja de media alcanza los 5000, mientras que al orador excelente le atribuye unos 6000 (1897: 41)<sup>240</sup>.

---

<sup>238</sup> Acerca de la vinculación de Pardo Bazán y el periodismo, véase Bravo Villasante, C. (1971). “Emilia Pardo Bazán y el periodismo”, en *Revista del Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses*, nº 7, pp. 79-88. Y también González Herrán, J. M., Patiño Eirín, C., Penas Varela, E. (2007). *Simposio Emilia Pardo Bazán: el periodismo*. A Coruña: Real Academia Galega y Palomo, P. y Vega Rodríguez, P. (Eds.). (2015). *Emilia Pardo Bazán periodista*. Madrid: Arco Libros.

<sup>239</sup> Los artículos sobre periodismo y periodistas que aparecen en el *Anuario* son los siguientes: José María Alonso de Beraza, “Movimiento Internacional de la Prensa”; Rafael Altamira, “El Año Bibliográfico”; Eduardo Benot, “¿Es el periodismo elemento de progreso en materia de gramática?”; Eusebio Blasco, “Experiencia de viejo”; Alfredo Calderón, “Verdades amarga”; José R. Carracido, “El año científico”; Federico Madariaga, “Laprensa militar”; Andrés Mellado, “Los anónimos”; Luis Morote, “El periodista en campaña”; Francisco Navarro Ledesma, “El año teatral en 1896”; Emilia Pardo Bazán, “La mujer periodista”; Rafael Salillas, “¿Qué es el periódico?”; Francisco Silvela, “El año político”; Fernando Soldevilla, “Información moderna”.

<sup>240</sup> Eduardo Benot ya se había referido anteriormente al número de vocablos que emplea habitualmente un periodista. En su discurso de entrada en la Real Academia de la Lengua, titulado “¿Qué es hablar”, aporta la siguiente información sobre el caudal léxico de periodistas, oradores y escritores:

El niño habla con muy pocos vocablos: su vocabulario oscila entre 300 y 400 términos muy usuales. Lenguas hay en que no existen tantas raíces. El libreto de una ópera italiana no pasa regularmente de 660 voces. Del gran poeta Racine se ha dicho que le bastaron 1 200 vocablos para escribir todas sus tragedias (lo que parece cuestionable). Contados con celo religioso los vocablos de la Biblia correspondientes al Antiguo Testamento, se ha visto que son 5642. Un periodista elegante apenas hace uso de más, y un hombre de buena sociedad no emplea tantas ni con mucho en su conversación. El orador maás copioso no suele llegar a 7000; y por exceder este número en algunos millares, se citan como portentos de facundia y de riqueza

Entre las cuestiones iniciales que plantea, desliza ya una determinada idea sobre la inmediatez que caracteriza la actividad periodística: "¿Es el periodismo elemento de progreso en materia de gramática? ¿Cabe que lo sea, cuando el periodista ocupa todo su tiempo en informar con la rapidez del rayo a sus ávidos lectores de cuanto pasa en el globo, sin quedarle, por consiguiente, espacio ninguno para el estudio tan difícil como el del idioma patrio?" (1897: 39)

La argumentación de Benot sorprende porque finalmente afirma lo que al inicio parecía imposible: el periodismo es el más potente elemento de progreso en materia de gramática porque su uso del lenguaje es necesariamente el más efectivo. Sus argumentos contrastan con todos los ejemplos que hemos citado hasta ahora de crítica y sátira del lenguaje periodístico. Benot, en cambio, defiende su efectividad y su adecuación al canal, el periódico:

Para hablar y escribir una lengua pronto y bien, debe irse en derechura al estudio de las combinaciones de vocablos, que tienen por objeto el fin elocutivo. Y he aquí cómo el periodismo es el más potente elemento de progreso en materia de gramática, y el por qué los que, ocupados en informar con la rapidez del rayo a sus lectores de cuanto pasa en el globo, resultan ser los que más saben del arte de emitir los pensamientos, aun careciendo de tiempo para ocuparse en estudiar las obras de filología, esto suponiendo que sea verdad la común creencia de que los periodistas no han hojeado, ni ojeado siquiera, una Gramática, lo cual no es cierto, pues periodista hay a cuyos conocimientos no llegan ni aún los más estirados preceptores. (1897: 42)

Escribir deprisa, con pasión e intensidad y con el fin principal de ser comprendido son características que definen al *periodista verdadero*.

Únicamente estos felices improvisadores son los verdaderos periodistas; pues no lo son ni pueden serlo los cachazudos escritores que en el silencio de sus gabinetes rebuscan tropos retóricos y expresiones ininteligibles para el profano vulgo; ni tampoco los que, siguiendo a Horacio, enmiendan tan minuciosamente que, a fuerza de tiempo, dan lugar a que se les enfríe el entusiasmo que les puso en la mano la pluma; ni mucho menos los que en la lucha periodística se retiran de la brecha rendidos de tan ardua labor. (1897: 46)

"El verdadero periodista nace, no estudia en los libros, y se forma por la intensidad de sus fuerzas espontáneas", afirma Benot (1897: 46). Esta es la otra cara del lugar común que caracteriza a los

---

entre todos los escritores a Cervantes, a Lutero y a Shakespeare, —especialmente a éste último, cuyo vocabulario se acerca a 15000. (Disponible en [http://www.rae.es/sites/default/files/Discurso\\_de\\_ingreso\\_Eduardo\\_Benot.pdf](http://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_de_ingreso_Eduardo_Benot.pdf). Última consulta: 20-9-2015)

periodistas como ignorantes, carentes de formación y desinteresados por el estudio de las materias que tratan. El verdadero periodista no dirige su pluma con estudios, sino con improvisación y con pasión espontánea. ¿Es quizá una descripción que trata de contrarrestar los tópicos difundidos sobre los defectos que acusa el periodista? Resulta una caracterización ideal y quizá un tanto exagerada. ¿No sería mejor recomendar el estudio que defender la necesidad de que se perpetúen las prácticas improvisadas de la prensa?

Por otro lado, esta visión no coincide con el tipo de periodista que se retrata en la galería del anuario. El periodista al que se alude aquí no es un colaborador puntual que escribe desde su despacho sobre las materias que son de su interés y que conoce, sino el periodista anónimo que ha de sacar adelante el periódico a diario desde la redacción y que escribe en cada ocasión aquello que dicta la actualidad. Por tanto, se percibe un fuerte contraste entre las reflexiones que se hacen en el anuario sobre el periodismo y los periodistas y el tipo de periodistas que se catalogan.

Por último, resulta interesante señalar la abundancia de imágenes que aparecen en la obra confeccionada por Santomé. Se pueden observar las redacciones del momento, así como los bustos de las principales figuras periodísticas finiseculares, como directores de periódicos o directores de agencias. Algunas de estas imágenes pueden contemplarse en el *Anexo IV*.

Dos años después de la publicación del *Anuario de la Prensa* de 1897 apareció un documento de similar inspiración y dirigido también por el director de publicidad de *El Liberal*, Francisco Santomé. Se tituló *El Mundo de los periódicos. Anuario de la Prensa Española y de los Estados Hispanoamericanos* (1899) y pretendía confeccionar un “verdadero padrón de la prensa” (1899: 344).

El *Anuario de 1897* y *El Mundo de los Periódicos* presentan varias similitudes, además de un mismo confeccionador, pero la diferencia que más nos interesa aquí es la distribución que se realiza de los personajes. En *El Mundo de los Periódicos* se decide clasificar la nómina de figuras publicísticas en dos categorías: *colaboradores* y *directores y redactores*. Además, se dedica a la prensa de cada provincia un apartado propio, con lo que tampoco encontramos mezclados a los periodistas de diferentes regiones como sí ocurría en el ya citado *Anuario* de 1897.

En *El Mundo de los Periódicos* desaparece el maremágnum de nombres y formaciones diversas que ofrecía el primer *Anuario* y asistimos, en cambio, a un intento de clasificación ordenada y alfabética de nombres, la mayoría sin el acompañamiento de notas biográficas, que solo se aportan en el caso de

figuras más o menos destacadas como por ejemplo el periodista Luis Morote, perteneciente también a la redacción de *El Liberal*. De Miguel Moya se ofrecen unas líneas en tono altamente encomiástico pero extrapolables a muchos otros periodistas que son, como Moya, incansables trabajadores: “Hay periodistas como Miguel Moya, que durante los trescientos sesenta y cinco días del año trabaja en la mesa de la dirección de *El Liberal*, por lo menos, catorce horas. Y las restantes las consume en sus cargos políticos y profesionales. Por lo regular, apenas duerme tres.” (1899: 355)

Los colaboradores, a su vez, se dividen en varias subcategorías, cuyos títulos informan del variado elenco de materias sobre las que trataba el periódico: artísticos, bibliófilos y eruditos, científicos, críticos, economistas y hacendistas, jurídicos, literarios, médicos, políticos, profesionales (Correos, Telégrafos, Ferrocarriles y Filatelia), sport, taurinos, militares y navales.

Al abordar la lista de directores y redactores de periódicos madrileños, Santomé apunta la falta de colaboración que había encontrado en el seno de la prensa para lograr el objetivo al que aspiraba la publicación: constituir un libro que honrase a la prensa española.

Hemos preferido suprimir en esta edición la lista de Directores de periódicos de Madrid, englobándola con las de redactores, mejor que publicarla incompleta por deficiencias de los datos que se nos han comunicado.

Para la edición próxima esperamos contar, no sólo con los propios esfuerzos, sino con la voluntad más decidida de algunos periódicos y periodistas que no han estado muy propicios para ayudarnos, y que, en vista de lo útil y conveniente que a la profesión resulta *El Mundo de los Periódicos*, se mostrarán menos remisos en el envío de datos.

Así lograremos más rápida y eficazmente la realización de nuestro ideal, que consiste en hacer de nuestra publicación un libro que honre a la prensa española, ya que nosotros tanto nos honramos al enaltecerla y propagar su importancia y su valía. (1899: 344)

La anterior afirmación denota que todavía muchas redacciones españolas carecían de un sentimiento de pertenencia a un colectivo. Por supuesto, también debe considerarse que en el panorama periodístico siempre han reinado las filias y las fobias; por esto tampoco sería extraño que algunas de las negativas a la colaboración en esta empresa, promovida por la Asociación de la Prensa y por la redacción de *El Liberal*, respondieran a enemistades o cuestiones de índole personal.

Más interesante todavía es una afirmación que Santomé realiza a pie de página, en la que afirma que la inestabilidad personal y la precariedad en la que viven todavía a finales de siglo muchos de los redactores de prensa impide ofrecer sus señas exactas:

Habríamos deseado completar estos datos añadiendo al nombre de cada redactor las señas de su domicilio, pero de un lado la inestabilidad de vida de muchos de nuestros compañeros, y de otro la escasez de medios para lograr una información completa, nos han decidido a suprimir ese dato, ya que el año próximo aparecerá lo más exacto posible, para que esto sea el verdadero padrón de la prensa madrileña. (1899: 344)

*El Mundo de los Periódicos* aporta otra galería de tono fúnebre y dedicada a los periodistas, integrada por el conjunto de las necrológicas de aquellos que fallecieron en 1897. El particular panteón de la prensa se abre con una reflexión sin firmar, suponemos que obra de Santomé, acerca de la aciaga trayectoria que ha acompañado tradicionalmente a los periodistas.

Persecuciones políticas, expatriaciones injustas, prisiones arbitrarias, toda la saña del régimen antiguo contra el moderno se cebó en los publicistas que hoy dejan el puesto a la juventud vigorosa, y ésta, que recoge de ellos el riquísimo patrimonio de una Prensa llena de vida y de poder, debe guardarles gratitud eterna, porque conquistaron palmo a palmo, con sangre, privaciones y lágrimas, ese terreno periodístico, sobre el cual nos desenvolvemos hoy, aun en medio de los azares políticos y de las medidas gubernamentales, con una hermosa libertad (1899: 372).

Dedicatoria especial merece la figura de Antonio Cánovas del Castillo, a quien habían asesinado en 1897. Se le dedica un artículo que aborda su relación con la prensa, titulado “Antonio Cánovas del Castillo: Su vida periodística”. En él se consignan sus primeros pasos periodísticos con la fundación en su juventud del periódico *La Joven Málaga* o la redacción a mediados de la década de los cincuenta del periódico clandestino *El Murciélago*, junto a Luis González Bravo.

Entre los artículos que aparecen en *El Mundo de los Periódicos*, resulta interesante el texto de Andrés Mellado titulado “El periodista anónimo”. Mellado, que fue director de *El Imparcial* y la *Correspondencia de España*, planteaba la difícil situación del periodista, obligado siempre a ejercer su elevada misión desde la sombra. Recuerda al compañero Enrique Hernández, quien a pesar de haber dirigido varias publicaciones madrileñas destacadas<sup>241</sup>, figura como paradigma del desgraciado *periodista anónimo*:

¡Cuántos como Enrique Hernández derrocharán en esas páginas, al mismo tiempo inmortales y efímeras, su genio, su alma, sus entusiasmos, su fe, el fuego de sus entrañas y aún la sangre de sus venas, sin que la sociedad ingrata, que de ellos aprende el patriotismo, el idioma y el culto a los nobles ideales, les dedique ni un aplauso, ni un título de gloria, ni una sola palabra de gratitud! (1899: 385)

---

<sup>241</sup> Según leemos el *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX* de Manuel Ossorio, Enrique Hernández y Gil de Tejada fue director de *El Español*, *Los Tiempos*, *La Política* y *El Imparcial*; en el último publicó sus amenas “Misceláneas políticas” a las que alude Mellado en su artículo. Murió en 1893. (1903: 198).

Como en el caso del primer *Anuario*, este segundo intento de aglutinar toda la información de la profesión se completa con una gran cantidad de materiales variados en torno al panorama periodístico del momento que pudieran informar y entretener a una variedad de público. Desde la misma publicación se especifica a quiénes puede resultar interesante, útil o instructivo hojear el *Mundo de los Periódicos*: “Para el touriste [sic]. Para el hombre de ciencias. Para las damas. Para el comerciante. Para el aburrido. Para el anunciante. El periodista tiene una consulta en cada página del volumen.” (1899). Nos han llamado la atención especialmente algunos textos que, de forma ligera y amena unas veces, curiosamente informativa otras, tratan de mostrar la realidad de la prensa en el país, sobre todo en relación a la labor del periodista.

Sobre el lenguaje y las fórmulas del periodista, resulta ingeniosa la siguiente nota a pie de página que desvela el uso que hace el periodista de ciertos términos, ofreciendo así una suerte de pequeño e irónico *diccionario de periodismo*:

Escogido-Se llama así al público de los teatros cuando es escaso.  
Pacífico-No puede ir acompañado más que de la palabra ciudadano.  
Agraciada- Toda joven que se suicida o es asesinada.  
Culto-Adjetivo que no se olvida nunca cuando se nombra al público.  
Simpática-Manera galante de aludir a una mujer fea en las revistas de salón.  
(1899: 359)

En otras ocasiones se insertan, también a pie de página, informaciones que revelan el gran cambio experimentado por la prensa en las últimas décadas: los periódicos *profesionales* eran casi el doble ya de los considerados *políticos*. “De los periódicos políticos de España son liberales el 6,40 por cien, conservadores el 4,98, y tradicionalistas el 3,03. Los profesionales guardan una relación del 11,20 por cien en relación con el total de las publicaciones periódicas españolas” (1899: 361).

En la línea trazada por los anuarios de 1897 y 1899, la *Revista política y Parlamentaria*, en su número de 15 de septiembre de 1900, dedicó todas sus páginas a la prensa, realizando así un interesante ejercicio de *metaperiodismo* que desde la publicación explicaban de la siguiente manera: “Hoy dedicamos nuestro número extraordinario a esta prensa tan alabada y tan escarnecida. Ciego será quien no vea en ella, no un ‘cuarto estado’, pero sí una fuerza social y un obrero infatigable, que a vueltas de haber destruido mucho, ha construido no poco” (1900: 1).

La publicación aparece, como los anuarios, en un contexto en el que el periodista necesita autoafirmarse e identificarse con un necesario, poderoso y beneficioso agente social. De hecho, la *Revista Política* publicó en torno a 1900 algunos artículos de personajes reconocidos, como Luis Royo Villanova o José Zahonero, sobre la idea de fundar una Escuela de periodismo (véase nº de 30-12-1899).

Nos interesa aquí señalar la inclusión de retratos ilustres notabilidades periodísticas, a modo de *parnaso de la prensa*. Únicamente aparecen el busto y el nombre de destacados perfiles de la prensa; no se acompañan de notas biográficas —seguramente porque los perfiles que se habían escogido eran muy conocidos—. El afán de otorgar cierta apariencia de nobleza y dignidad a la prensa queda patente en la presentación de sus ilustres integrantes. Por ejemplo, Luis Royo Villanova o José Zahonero, entro otros.



Ilustración 5: "Los periodistas ilustres", *Revista Política y Parlamentaria* (15-9-1900) (I)





Ilustración 6: "Los periodistas ilustres", *Revista Política y Parlamentaria* (15-9-1900) (II)

Este tipo de representaciones, en las que sólo tienen cabida los periodistas ya encumbrados o los que son propietarios y directores de periódicos destacados, asocia las figuras de periodista y periódico: así, Miguel Moya es *El Liberal* como Ortega y Gasset es sinónimo de *El Imparcial*, por mencionar tan sólo dos de los casos más evidentes. La galería sería, por tanto, de *Directores Ilustres*.

El número dedicado a la prensa de la *Revista Política y Parlamentaria* contiene además una serie de artículos de destacadas plumas sobre la realidad periodística de principios de siglo (por ejemplo, encontramos la firma de Miguel de Unamuno al pie del texto "La prensa y la conciencia pública", 15-9-1900). Con el fin de caracterizar la evolución y funciones del periodista, así como su condición social, se incluyen concretamente los siguientes artículos: "Condición social de los periodistas en España", por Aurelio Ribalta, "El 'reporter' político. Casi semblanza", de P. Gómez Candela y "El periodista y su estilo", que aparece sin firma.

En el marco del presente trabajo, resulta además sugestivo el artículo "El periódico de combate", de José Zahonero, que recuerda irremediamente a aquel que Eduardo de Lustonó aportó a la colección costumbrista *Madrid por dentro y por fuera*, con el título "La redacción del periódico demoledor" (1873).

José Zahonero<sup>242</sup>, uno de los principales representantes del Naturalismo en España, coincide en lo esencial con la descripción de la redacción típica del periódico batallador que ya leímos en Lustonó. Para Zahonero, “no faltaban en aquellas redacciones el revólver ni la estaca. Era de temer siempre la llegada de alguna pandilla de apaleadores porristas<sup>243</sup> o de la policía, entrando allí violentamente y con toda la barbarie de la autoridad” (“El periódico de combate”, 1900). Zahonero presenta al periodista de combate como un personaje conspirador y misterioso.

Pertenecía a la entonces numerosa familia de conspiradores; había estado muchas veces en la cárcel y emigrado, y se veía casi siempre perseguido. Tal vez había estado en capilla y a punto de morir fusilado. Era silencioso y misterioso, y cuando rompía a hablar, por algún motivo que le exaltara, su lenguaje era acre, rudo, apasionadísimo y de una elocuencia varonil y nerviosa. Pero eran en realidad sus ambiciones llegar a la posesión del poder regular, disfrutando de la grandeza, del respeto y provechos del gobierno... sino ser un dictador revolucionario, presidente de una terrible junta o comité que transformase rápida y violentamente el mundo, decretando sin ambages [sic] ni rodeos la felicidad universal... después de realizadas las justicias y aun las venganzas del pueblo. (*Ibidem*)

Aporta asimismo algunas notas sobre su instrucción, que era desordenada y de marcada influencia revolucionaria:

La instrucción del redactor de fondos, fundábase por lo general en una lectura vasta, pero desordenada, y siendo siempre seguro que Lamartine, Lamennais, Chateaubriand, Victor Hugo, Pelletan, Blanc, Thiers, Gizot y los enciclopedistas franceses fuesen autores por él conocidos. No era extraordinario hallar un redactor de fondos que confesase haber cursado algunos años de derecho. En realidad entonces sucedía, como puede afirmarse que sigue sucediendo hoy, que la mayor parte de los periodistas no son hombres de carrera. (*Ibidem*)

En “Condición social de los periodistas en España”, Aurelio Ribalta alude a la *intrahistoria* del periodista, a la que asocia avatares propios de novela picaresca. Ribalta, que también era periodista, no duda en asociar a las picardías del periodista las más altas cualidades morales.

Pero en cambio la historia interna y secreta, aquella que se relaciona con la manera de vivir del periódico y de los periodistas, tiene capítulos dignos de ser relatados por aquellos autores que en nuestro siglo de oro han elevado a tanta altura la novela picaresca. Con los lances graciosos

---

<sup>242</sup> Fue uno de los primeros autores en aclamar la poética naturalista, según señala Para Fernández (1995: 158). Sobre la figura de José Zahonero y su vinculación con el naturalismo radical, véase Bernaldo de Quirós Mateo, J. A. (2002). “José Zahonero en el contexto del naturalismo español”, en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, nº 22.

<sup>243</sup> Alude a la llamada *Partida de la Porra*, a la que nos referiremos en la parte segunda del trabajo. Era un grupo represeor violento al servicio del Partido Progresista que se dedicó a atacar las redacciones de la prensa opositora.

que de los periodistas se cuentan algunos de los cuales han contado al público otros compañeros podría hacerse un centón voluminosísimo de sucedidos chistosos, agudezas y picardigüelas, en las cuales a veces había algo de truhanería, pero en todas las ocasiones vivos destellos de altas y recomendabilísimas cualidades morales. Todo, o casi todo, por la pícara falta de dinero. (1900: 6)

Las circunstancias de los que se dedican al periodismo en España distan mucho de ser las ideales, según se desprende de los comentarios de Ribalta. Por ejemplo, menciona la extrema suciedad y el desorden que caracterizaba el humilde cuarto del periodista Carlos Rubio<sup>244</sup> o refiere cómo el periodista, en caso de extremo apuro, llega a refugiarse en la misma redacción, tratando de mostrar así cuán unida estaba la familia de la prensa, pero introduciendo también las necesidades tan básicas que han experimentado sus miembros.

En comparación con la precariedad evocada las afirmaciones de Ribalta sobre la vida del periodista ya a finales de siglo causan verdadera sorpresa por su idealización: “Hoy que se paga con más puntualidad a ciertos redactores de algunos periódicos serios, inquiere la vida privada de aquellos, y se verá que son gente ordenadísima, modelo de buenas costumbres, gente que paga puntualmente al casero y que aprovecha el tiempo libre para pasear con sus hijos por el Retiro” (*ibidem*). Semejante retrato de la vida del periodista motivó la respuesta de Cristóbal de Castro desde las páginas del *Madrid Cómico*. Ya nos referimos a la respuesta de Castro al estudiar la representación que la prensa hace del periodista. Afirma que sólo algunos periodistas viven de manera tan regalada, *los de perejil*. La realidad del resto es bien diferente:

Los periodistas de verdad, sin *perejil* ni otras yerbas, ni viven bien, ni sacan a sus chiquitines de paseo para que luzcan vestiditos primorosos, ni compran a sus mujeres trajes y sombreros que valgan la pena. Usted calcule; lo más que tiene de sueldo un periodista sin *combinas*, son cincuenta duros; repártalos entre cuatro de familia,—comer y vestir, regularmente—y san se acabó. No queda ni para un cigarro de a real. De manera que, cuando vea usted a un periodista fumar breva de a tres reales, ya puede usted jurar que si no hay *perejil*, cerca le anda. A menos que la breva lo sea en el más amplio sentido de la palabra. (“A puntapiés”, 20-10-1900)

En polémicas como esta asistimos al enfrentamiento de dos visiones sobre el periodista: la que pretende apartarlo de la imagen de pícaro y truhán que se le ha atribuido tradicionalmente y acaba por desfigurarle con descripciones que pecan de optimistas, y la de aquellos que tratan de mostrar con

---

<sup>244</sup> Carlos Rubio, cfr. *Anexo I*, nº 49.

detalle las desfavorables condiciones de las redacciones. Suponen, a nuestro entender, dos maneras contrapuestas de avanzar hacia un fin semejante; la dignificación del periodista.

Una última reflexión de Ribalta resulta inquietante: considera que el periodista ha logrado defender la libertad y abolir la esclavitud para todos, pero no lo ha conseguido para su propio gremio. Seguramente la desunión que ha imperado tradicionalmente entre los periodistas, que los ha enfrentado en duelo no pocas veces y que se pone de manifiesto en polémicas como la que acabamos de referir, tenga mucho que ver con esta turbadora realidad.

El estilo del periodista resulta también objeto de atención en el número de la *Revista Política y Parlamentaria*. Se recurre a la escasa calidad del lenguaje de la prensa: el periodista emplea un repertorio de vocabulario ideológico prefijado y cargado de *barbarismos*, como los que se consignan a modo de ejemplo. Esta perspectiva tiene poco que ver con la que había ofrecido Eduardo Benot apenas tres años antes, en el *Anuario de la Prensa* (1897).

Respecto a la forma, suele tener poco de literaria, y los *barbarismos* en vocablos y giros y las impropiedades campean en nuestros diarios con una abundancia en verdad asombrosa. La *frase hecha*, el molde estereotipado, es otro de los defectos de nuestras redacciones y ejercen una influencia sobre el escritor, de la que es muy difícil a éste el evadirse. “Se dice”, “La especie fue desmentida”, “Los autores no han sido *habidos*”, “La sala estaba brillantísima”, “Según nuestros informes”, “Al cerrar nuestra edición”, “A la hora en que escribimos”, “Personas bien informadas nos aseguran que...”, “Al lugar del suceso acudieron...”, y tantas y tantas otras como pudieran citarse constituyen un verdadero *vocabulario ideológico*. (“El periodista y su estilo”, 15-9-1900)

La conclusión resulta esperanzadora y motivadora para el gremio: un estilo literario –sinónimo aquí de *correcto y natural*– no es incompatible, a pesar de todo, con el del periodista.

Al *repórter* no se le exige saber Literatura ni profundizar en la Gramática, sino que el mejor *repórter* es el que más noticias acarrea al periódico, aunque apenas sepa escribir. Y esto es lo que debe evitarse, demostrando una vez más, como lo han hecho ilustres redactores, que la *información* es perfectamente compatible con el *estilo literario*. (*Ibidem*)

Nos referiremos, por último, al artículo que sobre el moderno *reporter* se inserta en la *Revista*. Pedro Gómez Candela realiza una premeditada y abierta imitación del estilo costumbrista en la descripción de tipos, que se manifiesta desde el título: “El ‘reporter’ político. Casi semblanza”. Entre las atribuciones que se hacen al repórter destaca la de tomar sus informaciones de otros compañeros de la prensa y tener la habilidad de transformarlas para *hacerlas suyas*, hasta incluso convertir en noticia lo que no es en origen

sino un suelto de otro periódico. Se ofrece así la imagen de un periodista cuya habilidad reside en la facilidad para tergiversar e inventar:

El fantasear un poquillo, el *hinchar* una noticia es la cosa más sencilla del mundo, y nuestro *repórter*, para que en los periódicos a quienes representa no observen que su *información* es la de otro “colega”, la varía hasta un extremo asombroso.

De este sencillísimo arte de tergiversar noticias, depende toda la celebridad de nuestro famoso *repórter*: siempre da algo nuevo, por poco que sea, y del más sencillo “suelto” político deduce la más asombrosa noticia. (15-9-1900: 12)

El *reporter*, llamado también noticiero, es una figura ligada al periódico informativo y a una concepción del periodismo más empresarial que política. En los artículos costumbristas se había caracterizado al noticiero por la necesidad constante de estar en todas partes para registrar cualquier novedad. La sensación de movimiento que es inherente a este tipo se recrea con habilidad en párrafos como el siguiente:

[...] vuelve jadeante, sudoroso, nervioso a la redacción; apenas si da las buenas noches, entra en el despacho del director, conversa brevemente con él, sale a la habitación donde están sus compañeros, revisa notas, escribe febrilmente, adopta un aspecto misterioso y espera a que la labor termine para tomar parte en la insustancial conversación, que suele ser casi siempre el epílogo de las diarias tareas del periódico. (*Ibidem*)

La proximidad con artículos como “El periodista peatón”, de Andrés Ruigómez o “El noticiero”, de José Soriano de Castro, ambos en *Los españoles de ogaño* (1872), es clara. El *repórter* de Gómez Candela camina deprisa, disfruta de los banquetes y se codea con todos.

Viste bien, camina deprisa, habla aún más deprisa y está en todas partes. Trata con gran confianza a ministros y personajes y hace gran destrozo en los banquetes políticos. Debajo de su correcto *frac* se oculta un excelente bebedor de *champagne* y un admirable consumidor de viandas.

Masculla algo el francés y aspira a ser diputado, y tal vez ministro.

Puede que lo sea; después de todo él ha hecho a tantos inconscientemente... (*Ibidem*)

Pedro Gómez Candela ofrece, por tanto, una aportación más a la construcción de la imagen del repórter, personaje muy característico de la prensa del último cuarto de siglo.

Los materiales estudiados en este apartado se refieren casi exclusivamente a la realidad madrileña; no en vano nacieron muy ligados a la creación, en 1895, de la Asociación de la Prensa de Madrid. Sin embargo, Barcelona fue también un importante núcleo periodístico en donde aparecieron publicaciones

que, con carácter encomiástico, recopilaban a sus propias *glorias periodísticas*. La publicación *Vida de periodistas ilustres*, circunscrita al ámbito catalán y editada en 1923 con motivo del nacimiento de la Asociación de la Prensa de Barcelona bajo la presidencia de Eugenio D'Ors (*Xenius*), muestra similares características a los anuarios ya comentados: se persigue la identificación y presentación de los periodistas y, con ello, la dignificación del periodismo.

La tarea de ennoblecimiento de la prensa ha parecido a la Asociación de Barcelona que debe acompañarse con una vindicación de la gloria de los predecesores ilustres que fueron en un ayer más o menos próximo, pero demasiado fácilmente desconocido por la versatilidad de las gentes, honor y prez de la profesión. La vida de los periodistas ilustres, abre nuestro volumen de 1923, la serie del Anuario de la de las publicaciones de la Asociación de la Prensa de Barcelona. Bajo tan alto amparo empieza nuestra tarea. Lanzamos por delante estos preclaros nombres, cuyo recuerdo solo escusa en estas palabras iniciales cualquier manifestación de propósito y cualquier protesta de adscripción a una idea. ("Palabras de prefacio", 1923: 8).

### 3.5. El afán por la clasificación sistemática: una imagen colectiva del periodista

Las recopilaciones de periodistas en clave laudatoria conviven en el tiempo con una serie de manifestaciones en las que se clasifican de forma sistemática periódicos y periodistas. Estas publicaciones están inspiradas por un criterio verdaderamente exhaustivo y en el que el periodista pierde el tratamiento individualizador para aparecer como un colectivo digno de estudio global o panorámico. Los nombres de Hartzzenbusch y Ossorio sobresalen en la labor ingente y meritoria de ofrecer catálogos de periodistas y de periódicos sin otro objetivo que el de aportar informaciones contrastadas de utilidad para posteriores estudios. Tratan así de contribuir al mejor y más objetivo conocimiento del panorama publicístico de su tiempo.

En estos documentos nos interesa fundamentalmente comprobar a qué consideración se somete el objeto de estudio, que son las publicaciones periódicas en el caso de los *Apuntes para un diccionario de publicaciones periódicas* de José Eugenio de Hartzzenbusch y los periodistas en el fundamental *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*. Los prólogos e introducciones con los que se abren ambos estudios serán, por tanto, uno de los focos de nuestra atención.

Otra publicación de utilidad indudable en el estudio del panorama periodístico decimonónico es el *Diccionario de seudónimos*, firmado por *Maxiarith*<sup>245</sup>, apodo tras el que se ocultaba Hartzenbusch. Apareció en una primera edición en 1892, que fue ampliada en 1904. No se dedica en exclusiva al ámbito de la prensa, pero el habitual empleo que los periodistas han hecho de nombres falsos convierte el diccionario del laborioso Hartzenbusch en un material de consulta muy útil para saber *quién era quién* en la prensa española del XIX. El periodista José Fernández Bremón alude en el prólogo al importante servicio que obras como el *Diccionario de seudónimos* prestaban a la historia del cambiante esquema periodístico de España.

Desvanecer ese incógnito es aclarar la historia literaria, y hoy más que nunca útil, por ser tan usual el seudónimo en el periodismo, cada vez más extenso, hasta el punto de haber empezado el siglo XIX publicándose en Madrid siete periódicos, según el cuadro gráfico de los *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños*, de don Eugenio Hartzenbusch, y existir a fin de siglo registrados en el Gobierno civil 420, según datos auténticos. Sin estas claves, grande será la confusión el día de mañana para distinguir a los autores y su reglamentada propiedad. (1904: VII).

También en la década de los 90 vio la luz una obra de idéntica inspiración, el libro *Seudónimos, anónimos, anagramas e iniciales de autores y traductores españoles e hispano-americanos*, de José Nogués, periodista y oficial de la Biblioteca de Palacio, en el que las referencias a periodistas son, como en la obra de Hartzenbusch, obligadas. La cuestión de los seudónimos y su relación con la prensa es interesante y su estudio sería fecundo<sup>246</sup>, sobre todo en relación a las periodistas, que tantas veces han firmado, por diferentes causas, con un nombre falso<sup>247</sup>.

En directa relación con el entorno periodístico se encuentran los *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 hasta 1870*, resultado también de la dedicación de José Eugenio de

---

<sup>245</sup> En *El Mundo de los Periódicos* se revelaba la verdadera identidad de *Maxiarith*:

*Maxiarith* oculta al erudito bibliófilo e individuo del Cuerpo de Bibliotecario, D. Juan Eugenio Hartzenbusch, que tan buenos servicios lleva prestados, consagrandose largas vigilias a la investigación y recogida de datos interesantísimos sobre estas materias, mereciendo la gratitud pública por estas iniciativas, no muy frecuentes en España. (*El Mundo de los Periódicos*, 1899)

<sup>246</sup> Obra de Antonio López de Zuazo es el *Diccionario de seudónimos periodísticos españoles del siglo XX*, editado por Fragua en 2008. En la estela de las falsedades literarias, merece la pena destacar las últimas aportaciones de Joaquín Álvarez Barrientos: *Imposturas literarias españolas*, Universidad de Salamanca, 2011, conjunto de estudios que versan sobre las firmas impostadas en literatura y periodismo. De reciente aparición es *El crimen de la escritura*, Madrid: Abada Editores, 2014, obra en la que profundiza sobre esta espinosa cuestión, tradicionalmente desatendida por la crítica, con nuevos datos y estudios.

<sup>247</sup> Vid. Simón Palmer, M. C. (1986): "La ocultación de la personalidad de las escritoras en el siglo XIX", en *AIH Actas IX*.

Hartzenbusch. El autor expresa en este documento una clara conciencia del valor de la prensa como documento testigo de la historia, que justificaría la recopilación y la publicación de los *Apuntes* en 1894.

En la introducción, Hartzenbusch realiza algunas afirmaciones que resultan interesantes en el marco de nuestro trabajo. Señala que sería conveniente acompañar los nombres y datos de los periódicos de la completa información de los periodistas, aunque ésta no resulta fácil de conseguir por varios motivos derivados de su carácter y de las condiciones de trabajo:

Los apuntes, aun de escasa utilidad, convendría mucho acompañarlos con los nombres de los redactores de cada periódico; y como estos nombres generalmente no se han dicho; como a veces ha habido interés en ocultarlos; como son muchas las plumas que han escrito en periódicos, y ha variado con frecuencia el personal de las redacciones, la dificultad de averiguarlos es grande, y hace disculpable la tardanza y los errores al consignarlos. (1894: VI)

Hartzenbusch alude a la necesaria formación de la historia del periodismo madrileño: sería su particular manera de reconocer y acreditar la entidad de la profesión periodística, que necesita su propio corpus de publicaciones y firmas.

El índice de los periodistas, unido a las notas bibliográficas, podrán, a mi juicio, contribuir en su día a la formación de la historia del periodismo madrileño, quedando yo satisfecho si de ellas, aunque en embrión, pudiera originarse otra tarea de mayor importancia y alcance que la presente, para la cual reclamo, por estimarla necesaria, toda la indulgencia del lector. (1894: VIII)

La perspectiva de Hartzenbusch está inspirada por el afán de sistematización, de exportación de los principios de la ciencia bibliográfica a la construcción de una incipiente historia periodística. Desde esta posición, no interesa conocer *al periodista*, con sus rutinas, sus rasgos, defectos y virtudes, sino a *los periodistas* como elementos esenciales de una historiografía de la prensa en ciernes.

La quimera de Hartzenbusch acerca de una recopilación metódica de nombres y datos de periodistas se torna realidad gracias a los esfuerzos de otro hombre que ha quedado por siempre vinculado a la historia del periodismo madrileño del XIX. Manuel Ossorio y Bernard completó la sistemática tarea de recogida de informaciones y datos sobre los periodistas de Madrid a cuya utilidad y necesidad aludió Hartzenbusch. Fruto de su dedicación fue el conocido *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX* (1903).



El catálogo de Ossorio ofrece información de índole biográfica, sin valorar a cada uno de los personajes cuyos nombres incluye, tarea que por otro lado se hubiera tornado eterna dado el elevado número de entradas que contiene. Aunque en el cuerpo del trabajo priman los datos —se proporcionan simplemente las fechas de vida y muerte y las publicaciones en las que se trabajó y/o las obras publicadas; en algunos casos se destaca el mérito o laboriosidad del personaje pero sin demasiada profundidad—, es de notar que Ossorio aprovechó la introducción a tan estimable obra para deslizar algunas ideas sobre el periodismo y sobre quienes lo ejercían. El cuerpo de su trabajo obedece a una concepción del periodista como colectivo, al margen de toda distinción e individualización —de hecho, conviven en plena igualdad los más destacados articulistas del siglo con periodistas prácticamente desconocidos—, pero en el prólogo a la obra sí se refiere al periodista como actor social individual.

Recuerda, en primer lugar, la estrecha vinculación que en España ha existido entre los orígenes de los *preclaros varones del país* y las redacciones, aunque después sea un lugar común entre las notabilidades mostrar cierto desprecio hacia la prensa:

Sus detractores de hoy, como los de ayer, no podrán borrar la historia, y esta nos dice que las más ilustres personalidades de nuestra patria, especialmente en los órdenes político y literario, en el periodismo hicieron sus primeras armas y al periodismo debieron sus medros, notoriedad y ventajas. (1903: VI).

Ossorio contribuye a la imagen del periodista como corruptor del idioma; y no aduce razones relacionadas con los ritmos de trabajo de las redacciones, como se hace en las publicaciones de tono más ponderativo, sino a la imperfecta formación de los periodistas.

El periodismo es factor social importantísimo pero carece de interés literario, salvo en ciertas revistas escogidas, porque la rapidez con que se redactan los periódicos y la escasa categoría literaria de los periodistas, que salvo raras excepciones, poseen una cultura superficial e insignificante, son causas de que contribuya más eficazmente a la corrupción del idioma, a la perversión del gusto, a erigir en modelos las medianías, pero no a dirigir la opinión hacia los verdaderos ideales. (1903: VI)

A finales del siglo XIX y comienzos del XX eran ya bastantes los autores reconocidos que se habían referido al periodismo, a su misión, a sus necesidades y a los beneficios que, a pesar de sus defectos, aportaba a la sociedad. Se cuenta ya, por tanto, con un repertorio de citas sobre la labor publicística al que se puede recurrir para caracterizarla. Por ejemplo, Ossorio reproduce una cita del discurso que Fernández Flórez pronunció al tomar posesión de su puesto en la Real Academia. Equilibra a través de

las palabras de Fernández Flórez la dureza de sus primeras afirmaciones sobre el periodista y subraya la abnegada entrega del periodista a su trabajo, aunque lo realice desde la sombra.

En cambio de esta influencia los resultados obtenidos personalmente por el periodista no pueden ser más exiguos, porque al fin, como observa Fernanflor, “el poeta, el literato, el sabio, el ignorante, si escriben o imprimen, lo que escriban o impriman será suyo y representará para ellos no sólo reputación, sino dinero. No así el trabajo del periodista: es de todos. Él lo da otros lo utilizan, lo reproducen y tal vez lo firman y lo venden.” (1903: IX-X).

El tópico de la necesidad de evocar a los precursores del periodismo aparece también en el discurso de Ossorio, para recordar que el periodista tiene una entidad propia, cuenta con predecesores y, desde ahora, con una obra que los reúna: el *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*.

Necesidad social y género literario, el periodismo realiza hoy una misión de altísima importancia. Al proclamarlo así, nada más justo que recordar a “los precursores”, pues, como diría el fabulista, observando las cien diversas preparaciones de los huevos, no debe olvidarse al que nos trajo las gallinas. (1903: X).

El catálogo de Ossorio recibió en el momento de su publicación alabanzas por su imparcialidad y por la ausencia de elogios apasionados y de censuras desmedidas. Es un inventario que poco tiene que ver con los ejemplos de catálogos manejados hasta ahora. Prima en él el afán de inventariar, con lo que contribuye a dotar al panorama periodístico de una imagen de conjunto más o menos objetiva.

En muchos de nuestros números, y al anunciar la publicación de los cuadernos del *Catálogo de Periodistas españoles*, hemos indicado suficientemente los caracteres del libro, su necesidad inexcusable en Bibliotecas y Redacciones de periódicos, y el acuerdo que ha presidido en la propagación y confección de la obra, para que ésta sea lo que debe ser, sin que apasionamientos de amistad, ni otras circunstancias menos disculpables, afeen la obra. Y este tacto, esta imparcialidad es seguramente lo que más avalora el trabajo de Ossorio y Bernard. Porque si es fácil, a larga distancia de un suceso, emitir opinión desinteresada, no ocurre lo mismo cuando se trata de lo que nos rodea, de lo que forma el ambiente en que vivimos, de lo que por motivos circunstanciales puede motivar, ya que no justificar, inmerecidos o merecidos elogios o desdenes.

En las doce o catorce mil notas biográficas que comprende el *Catálogo*, no sólo se pueden apreciar estas circunstancias, sino que en repetidas ocasiones se advierten delicadezas en mucho de lo que se dice, y más aún en no poco de lo que se calla. (Antonio Valero, “Periodistas españoles”, *Gente Vieja*, 15-9-1904)

Tanto la obra de Ossorio como la Hartzenbusch parten de un enfoque distinto al de los *Anuarios*, con los que conviven prácticamente en la última década del siglo: si los anuarios presentan al periodista con el fin de dignificarlo, es decir, se ponen por tanto al servicio del colectivo, en las obras de Ossorio y

Hartzenbusch se trata de dotar a futuros estudiosos de herramientas imprescindibles de consulta. El periodista sería así, desde este segundo punto de mira, el integrante de un colectivo más amplio que merece estudiarse como conjunto en el marco de la historiografía de la prensa.

Después de Ossorio y Hartzenbusch, otros autores han continuado la línea iniciada por los *Apuntes* y el *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX* con obras que contribuyen a la construcción de la imagen del periodista como colectivo, cada vez con más reivindicaciones de profesionalización. Pero esta historia, que se sumerge de lleno ya en el siglo XX, excede con muchos nuestros límites y objetivos. Citaremos únicamente el *Catálogo de periodistas españoles del siglo XX*, elaborado por el profesor de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense Antonio López de Zuazo (1981).



## CAPÍTULO 4. LA REALIDAD Y EL DESEO: EL PERIODISTA EN MANUALES, TRATADOS Y OBRAS REFLEXIVAS

Nos ocupamos aquí de los discursos sobre la prensa y los periodistas que revisten cierto carácter reflexivo y prescriptivo. Son manuales o tratados de periodismo, así como otro tipo de reflexiones de índole más personal y crítica. Curiosamente, algunas de las obras de tipo programático coinciden en apuntar que las reflexiones son solo fruto de la experiencia propia y no revisten carácter de manual, seguramente como estrategia para deslizar críticas que podían resultar molestas.

### 4.1. Dos reflexiones sobre el periodista a finales de siglo: *Manual del perfecto periodista*, de Carlos y Ángel Ossorio y Gallardo (1891) y *De un periodista*, de Ricardo Fuente (1897)

Se abordan aquí dos reflexiones sobre el periodista de tono muy diferente, procedentes de autores coetáneos pero de diferente trayectoria y formación: los hermanos Carlos y Ángel Ossorio y Gallardo y el periodista cercano a los círculos de la *bohemia* Ricardo Fuente. Son dos propuestas de análisis y reflexión sobre el periodismo y la condición del periodista pertenecientes a espectros ideológicos muy diferentes, cuyos autores habían tenido experiencias diversas en el campo de la prensa. A partir de los aspectos en común y de los puntos de contraste que ofrecen *Manual del perfecto periodista*, de los hermanos Ossorio y Gallardo<sup>248</sup>, y *De un periodista*, de Ricardo Fuente, se puede realizar una aproximación a las concepciones que existían en los albores del XX respecto a la condición del periodista.

---

<sup>248</sup> Nos referiremos de manera genérica a “Ossorio y Gallardo”, aunque el *Manual del perfecto periodista* es fruto de la colaboración de los dos hermanos Ossorio, Carlos y Ángel. Son ambos hijos de Manuel Ossorio y Bernard. Para diferenciar las obras del padre de las de los hijos, aludimos a la figura de Manuel Ossorio y Bernard, al que citamos en multitud de ocasiones, simplemente como *Ossorio*; en cambio, utilizamos el apellido completo (Ossorio y Gallardo) para Carlos y Ángel. De esta manera, el *Índice de nombres* que se incluye al final de la tesis permite diferenciar de las aportaciones de uno y otros.

Ambas obras parten de una misma visión de los periodistas de finales de siglo: son los llamados “chicos de la prensa”, atados en una labor ingrata, con condiciones precarias y con poco o nulo reconocimiento social.

Los hermanos Ossorio y Gallardo ofrecen una reflexión satírica sobre el trabajo del periodista. ¿Por qué eligen un formato de manual para plantear sus ideas? Resulta curioso que el primer *manual* de periodistas que se publicó en España fuera de carácter satírico-humorístico. Esto sugiere que quizá el periodismo es un trabajo sin manual y sólo cabe ironizar con sus prácticas y características.

Carlos y Ángel Ossorio y Gallardo se fijan en los modelos de periodistas y en sus costumbres. Incluyen textos *tipo* de algunos de los géneros periodísticos a los que se refieren, lo que dota al libro de amenos ejemplos que seguramente podría reconocer el lector:

En nuestro trabajo, exento por completo de pretensiones de toda especie, se hallarán líneas generales de los tipos más comunes en las redacciones, y algunas veces de los caracteres que, por fortuna son excepcionales en ellas; acompañado todo de modelos de las diferentes secciones de que consta un diario. La parte verdadera y la parte cómica, fácilmente sabrá deslindarlas el discreto lector. (1891: 9-10)

Ricardo Fuente<sup>249</sup>, en *De un periodista*, aborda diferentes cuestiones en relación a las tareas del periodista desde un plano más ideológico que práctico y con tono desencantado. Destina cada artículo a un compañero de profesión. La obra se publicó en 1897, dos años después de la fundación de la Asociación de la Prensa, y Fuente dedicó el libro a Miguel Moya, su primer presidente.

Ricardo Fuente deja en suspenso el espíritu de la obra, que se titula enigmáticamente *De un periodista*. ¿Son artículos *de un periodista*, reflexiones *de un periodista*, o quizá lamentos *de un periodista*?

La caracterización del periodista que hacen tanto los hermanos Ossorio y Gallardo como Ricardo Fuente muestra la peor cara del oficio, pero hay una diferencia fundamental de perspectiva: mientras los Ossorio hablan de *los chicos de la prensa* desde fuera, Fuentes se integra a sí mismo en esta desgraciada

---

<sup>249</sup>Fue el primer director de la Hemeroteca Municipal de Madrid, además de periodista republicano en redacciones como la de *El País*. Fue compañero de redacción de Azorín, quien lo retrata en *Charivari* de forma poco halagüeña. Señala la escasa capacidad para el trabajo de Fuente: “Ricardo Fuente no puede trabajar; ha perdido la voluntad. Anoche, para escribir un artículo de fondo, de esos de frases hechas y y tópicos de mil colores, estuvo desde las nueve hasta la una” (cit. en Vidal Ortúño, 2007: 48). Por su parte, Fuente dice de Azorín que “es un pobre tonto que confunde el ruido con la fama y cultiva un género literario para el cual le faltan... pantalones” (cit. en Dobón, 1998: 239).

Sobre Ricardo Fuente, cfr. *Anexo I*, nº 21.

categoría. Hay además una gran diferencia de tono: en el *Manual del perfecto periodista* hay una clara intención humorística y abundan los dobles sentidos y las ironías amables, mientras que Fuente resulta mucho más radical y descarnado en sus aportaciones sobre la realidad de los periodistas. Así, para los Ossorio y Gallardo, los periodistas reciben generalmente un trato injusto por parte de quienes no son más dignos de elogio que ellos: “O mucho nos equivocamos, o en análogas condiciones muchos *chicos de la prensa* que hoy ni valen ni significan nada en el mundo literario, se habrían conquistado posiciones a las que no llegarían arrogancias que hoy les abrumen.” (1891: 25). Ricardo Fuente expresa una consideración similar pero desde una posición diferente, mucho más personal pues él mismo se considera *chico de la prensa*: “pero ya se nos van hinchando las narices, y creemos que va siendo hora de decir que aquí todo Dios es *chico* y hay *chicos de la política, chicos de la novela, chicos del teatro*, etc., etc.” (1897: 46).

Los Ossorio y Gallardo aluden directamente a la procedencia de la expresión *chicos de la prensa*; es una etiqueta que los periodistas se han puesto a sí mismos para reflejar que, a pesar de su trabajo y su esfuerzo diario, no pueden evitar ser las víctimas del final del siglo: “Trabaje, afánese, luche, batalle y se convencerá de que en todo torneo han de resultar indefectiblemente, por zancas o barrancas, algunas víctimas, y esas, por modo incomprensible, por rigor del liado o voluntad de las estrellas, son siempre unos: los que, *á fin de siècle*, se han dado en llamar despreciativamente *los chicos de la prensa*.” (1891: 24).

¿Cuáles son los principales males de los que adolece el ejercicio del periodismo? En estas dos obras las dificultades que se citan no están relacionados con las obligaciones propias de la vertiente social del periodista, sino con las injusticias que comete el poder con los periodistas. Los Ossorio y Gallardo aluden con ironía a la represión que han de sufrir por sus escritos:

La verdad es que en España los periodistas están mucho mejor que quieren. Todos los poderes del Estado tienen su vista fija en el periodista, prueba inequívoca de lo mucho que vale y lo mucho que representa. Es cierto que a lo mejor las mismas personas que fueron por él encumbradas le dejan morir de hambre abandonado en un rincón, y que muy a menudo, casi diariamente, por haber impreso una frase con más o menos intención, le encierran en la cárcel y allí le dejan que intente con los *ratas* primero, segundo y tercero y los demás sin numeración; pero no podrá negarse que semejante persecución da importancia, lejos de quitarla, pues con las diferencias que todos sabemos, quedan los periodistas a la altura de Napoleón, prisionero en Santa Elena. (1891: 17)

Se reprueba, en definitiva, el desdén de aquellos a quienes el periodista ayudó a encumbrar. Fuente coincide con la apreciación de los hermanos Ossorio y Gallardo; así lo expresa a raíz de la polémica sostenida entre *los chicos de la prensa* y Benito Pérez Galdós debido a las críticas del estreno de *Los Condenados*, en 1895. La obra no gustó al público y la prensa recogió de manera unánime el fracaso de Galdós. El escritor mostró su malestar y desacuerdo con los críticos de los periódicos<sup>250</sup>, lo que desencadenó los siguientes comentarios de Ricardo Fuente:

Los males de la prensa, mi señor D. Benito, son muchos; pero el mayor y el más grave es el desprecio con que la tratan los que, gracias a ella, han logrado encumbrarse. Al que la prensa da patente de genio se sube al Olimpo, lanza rayos como Júpiter, y los pobres chicos de la prensa, que trabajan con mucha fe y con mucho entusiasmo, están siendo hace tiempo cabeza de turco; [...] (1897: 46)

El modelo de periódico *moderno* es también objeto de atención en las dos obras, de nuevo desde puntos de vista contrapuestos. Fuente dedica algunas líneas a caracterizarlo y ofrece una pintura bastante oscura del periodismo de empresa, que “mancha y corrompe todo lo que con él se relaciona” (1897: 30). Los redactores resultan para Fuente dignos de compasión, a pesar de la vanidad que muestran: “a aquellos hombres se les tuerce a diario el espíritu de justicia, se les violenta la noción de lo honrado, llevan en el cerebro *se alquila* como los coches de punto, y van donde les llevan las migajas que a regañadientes suelta la Administración” (*ibidem*). La opinión de Fuente sobre el periódico de empresa no puede ser más negativa; considera que no sólo envilece al periodista, también degrada a los lectores: “Nada más horrible que la influencia sorda y malsana del periódico de empresa. El gobernante que roba

---

<sup>250</sup> Benito Pérez Galdós manifestó su disgusto con la crítica que la prensa hizo del estreno de *Los Condenados*, en 1894, lo que desencadenó la polémica a la que alude Fuente. En el prólogo de la obra, el autor canario incluyó algunas referencias directas a la labor de crítica de los periodistas y unos consejos en clave *paternal* para los jóvenes críticos:

En mis verdes años padecí, como tantos, ese sarampión de las letras, que consiste en la fiebre del criticismo impertinente. Contraviniendo la ley de Naturaleza, por la cual el juzgar las obras del entendimiento es labor más propia de la madurez experta que de la infancia presumida, lancé a la publicidad innumerables escritos de ciencia literaria; me metía con todo el mundo, daba Consejos a los mayores en edad, saber y gobierno, y sostenía con pueril gravedad los mayores desatinos. Verdad que nadie me hacía caso, y por esto sin duda llegué a comprender, con la ayuda de Dios, que por aquel camino no se iba a ninguna parte. Rasgué mi toga de juececillo literario, y busqué en la reflexión y en el trabajo la senda verdadera. (1895: XXV)

Galdós rechaza las opiniones de la crítica porque cree que nacen de la ignorancia:

No conservo, pues, en mi espíritu ninguna clase de rencor, ni aún de resentimiento, contra los que han escrito acerca de *Los condenados* cosas que tengo por injustas y descorteses, alardeando de un rigor crítico en el cual no se ve proporcionalidad entre la sentencia y los errores la cosa juzgada. Después de todo, en ello hay más ignorancia que malicia, y una y otra son accidentes comunes de la lucha por la existencia artística, ruda en todas las esferas del pensamiento, y en el teatro formidable. (1895: XXVI).

a sus gobernados les empobrece, el periódico que acostumbra a sus lectores a las sutilezas de la sinrazón, las arterías del engaño y las argucias de la mentira les encanalla.” (1897: 30)

El periódico moderno o de empresa aparece bajo muy distinta consideración en el *Manual del perfecto periodista*. Los hermanos Ossorio y Gallardo cantan las virtudes de la concepción industrial de la prensa: “De la concentración de tantas inteligencias y tantas actividades y tanto dinero, resulta el fenómeno grandioso que se llama periódico moderno.” (1891: 14-15). Sin embargo, se refieren principalmente al modelo de periódico norteamericano; no dicen nada sobre su adaptación al ámbito español:

En los colosales diarios norte-americanos, además de un bien disciplinado cuerpo de reporters, subdivididos en redactores de noticias, relatores, taquígrafos, etc., hay un cuerpo separado de escritores dedicados exclusivamente a trabajos literarios, religiosos, artísticos, históricos, científicos, políticos y otros, que tratan con la familiaridad y el aplomo del que conoce afondo la materia sobre que versan sus escritos. (1891: 13)

A pesar de la radical distancia que separa a los autores en cuanto a la concepción moderna de la prensa, hay algunos puntos en común que dan fe de las preocupaciones se albergaban respecto al ejercicio del periodismo a finales de siglo. Una cuestión en la que coinciden es en la sensación de repetición y de ausencia de progreso que detectan en los discursos de la prensa. Para Fuente, se sirve siempre “el mismo plato con diferentes salsas”:

Un pueblo que sufre y lanza quejidos y gritos de rabia; un Gobierno tirano, inepto, imprevisor e ignorante, que dilapida la fortuna pública y atropella las libertades y las leyes; chanchullos, prevaricaciones, inmoralidades, robos, escándalos, injusticias... Nada, señor director: hoy como ayer, mañana como hoy y siempre igual. ¡El mismo plato con diferentes salsas! ¿Para qué cansarse en nuevas combinaciones? Mientras esto no cambie, el artículo de fondo debiera ser todos los días el mismo. Una síntesis que reflejase nuestro estado de ánimo; unas cuantas palabras, que muy bien pudieran ser éstas: TODO ES UN ASCO. (1897: 166)

Los Ossorio y Gallardo recogen una impresión semejante, pero la enuncian de forma diversa: recurren a la ficcionalización en clave humorística al proponer una hipotética conversación entre un director y un redactor. Las circunstancias exigen hacer el periódico a última hora y con escasez de personal; en semejante contexto no se duda en recurrir a los “archivos” del periódico:

—¿Encuentra usted algo?  
—Aquí hay un artículo titulado *¡Qué asco de gobierno!*  
—Venga, venga. A la imprenta en seguida.  
—Le advierto a usted que es de hace dos años, y entonces había otro ministerio.



—No importa; las pestes contra el gabinete siempre son de actualidad. ¿Qué más hay? (1891: 240)

La conclusión es la misma que plantea Fuente, aunque los Ossorio y Gallardo enfocan su ataque, más que a la corrupción ideológica del sistema, a la vacuidad de los discursos de la prensa que, en esencia, son siempre los mismos: “Siga usted viendo ese verdadero archivo, y podremos rellenar el número. ¡Bendita sea la carpeta de los trabajos rezagados!” (1891: 243)

Además de en los *fondos*, en las informaciones y críticas de libros también se abusa de las repeticiones y de las fórmulas. Tanto en *Manual del perfecto periodista* como en *De un periodista* se denuncia la recurrente práctica de seguir esquemas fijos en la redacción de estos textos. Los Ossorio y Gallardo tratan de justificar esta práctica por las rutinas periodísticas, que impiden la lectura y la reflexión: “El periodista puede hacerlo todo, menos lo que debía hacer más: leer. Pero ¿cuándo y cómo?” (1891: 229). La explicación acerca del modo de proceder en la crítica de libros es sencilla y no se requieren grandes méritos para llevarla a cabo, sólo seguir una especie de *receta*: “El modo de hacerlo es de lo más sencillo del mundo, si se posee un mediano criterio. Se analiza el título, se repasa el índice, se llama al autor *distinguido literato, publicista notable, poeta de altos vuelos, amigo nuestro, o en último caso, querido compañero en la prensa* y cádate hecha la noticia bibliográfica, [...]” (1891: 232). No es extraño que el mismo autor remita al periódico la crítica de su propia obra; situación que permite a los hermanos Ossorio plantear algunas divertidas situaciones desencadenadas por esta práctica ruin.

Fuente se lamenta de que la crítica haya quedado reducida a un mero reclamo que ya nadie se cree. Es interesante comprobar cómo se manejaba una serie de fórmulas fijas en este tipo de trabajos, que Fuente reconoce haber empleado: “En más de una ocasión he llenado hasta un par de columnas con mazacotes de prosa, ocupándome de esos libros que llegan recomendados a las redacciones, y de los cuales se escribe casi siempre sin haberlos leído” (1897: 204). La estrategia para escribir sin leer radica en el empleo de los siguientes procedimientos, que coinciden en lo esencial con los señalados en *Manual del perfecto periodista*:

No hay periodista, por novel que sea, que no tenga estereotipado en el cerebro el molde de semejantes artículos: “nuestro querido compañero en la prensa (o el ilustrado escritor, según los casos) D. Fulano de Tal, ha dado a luz una nueva producción de su fecunda pluma, que seguramente... La brillantez de su estilo, lo castizo de su prosa, la profundidad de los pensamientos con que esmalta... el estudio de la realidad, los caracteres dibujados de mano maestra, los asuntos tratados con la pericia de quien...” Luego una digresión cualquiera, sea o no pertinente, la copia de un trozo elegido al azar, y se termina el artículo dando la

enhorabuena al autor por el feliz parto de su peregrino ingenio, [...] A eso ha quedado reducida la crítica en los periódicos: a un reclamo que ni a los tontos engaña, y produce náuseas a los que están en el secreto. (1897: 204-205)

Sin embargo, en otra parte de su obra, Fuente realiza una defensa de la crítica que desde la prensa se hacía de los estrenos dramáticos. Se dirige a Galdós al hilo de la ya mencionada polémica sobre el estreno de *Los Condenados* para recordarle que con frecuencia se arremete contra el periodista ante cualquier crítica que no satisfaga al autor: “Todo el mundo reniega de la crítica, como si la crítica fuese una joroba. En cuanto a un personaje de campanillas se le hace un reparo, se nos dice que somos unos *juececillos literarios*, unos *monos sabios*, y otras lindezas por el estilo. ¡Cualquiera se atreve!” (1897: 47-48). Fuente insiste en la dificultad material que entraña para una publicación ofrecer una crítica profunda y reflexiva, con lo que reconoce que a esta tarea se le presta en las redacciones escasa atención. Sólo puede ofrecerse “la impresión ligera de la noche del estreno”, señala, porque aspirar a otra cosa es “pedir gollerías” (1897: 44):

Señor D. Benito: usted bien sabe que no se puede hacer más de lo que se hace, porque sería pedir un imposible exigirles a los chicos de la prensa que, en dos horas, tiempo de que disponen para dar cuenta del estreno, desmenucen una obra, busquen razones y sutilezas, discutan el pensamiento del autor, limen el estilo y se metan en garrambainas como usted desea (*ibídem*).

Los hermanos Ossorio presentan la otra cara de la moneda. Ponen el acento en la idea opuesta: el revistero de teatros afecta sistemáticamente una falsa erudición, por lo que resultaría un moderno *erudito a la violeta*: “Y antes que nada y primero que todo está el aparecer sabios” (1891: 152). En clave irónica, proporcionan algunos ejemplos de las referencias básicas que suelen aparecer en toda crítica teatral:

¡Qué bien resulta en la revista o crónica de una piececita estrenada en un teatro de quinto orden discurrir un rato acerca del origen de la Tragedia, de Esquilo, Sófocles y Eurípides (trinidad inseparable en toda cita), del teatro en los primeros tiempos después del diluvio y de las últimas tendencias del moderno teatro francés! (1891: 152)

El periodista es una víctima del periodismo, afirman tanto los hermanos Ossorio como Ricardo Fuente. El periodismo supone un sacrificio diario para el periodista, según se subraya en el diálogo entre director y redactor que aporta Fuente:

Director.- Es usted un sacerdote que no cree en su religión. Los creyentes, no por ser la oración siempre la misma, dejan de orar. [...] Si en usted no han muerto todas las esperanzas y todos los entusiasmos, inspírese en los presentes males de la patria, y haga un llamamiento a

la juventud para que la salve con la revolución, y arranque de raíz el árbol secular de podrido tronco que oculta con su sombra el sonriente amanecer.

Redactor.- Tiene usted razón, querido director. Haré el artículo de fondo, electrizaré mi médula con los dolores del pueblo y los míos propios, y dejaré en las cuartillas, aunque pobre y enfermiza, alguna virginidad de mi cerebro. El periódico se asemeja al ídolo mitológico, que exigía diariamente para su culto el sacrificio de una víctima. (1897: 166-170)

Ricardo Fuente pinta un desolador panorama de la prensa en la España a finales del XIX, pero no aporta ninguna idea o vía para su regeneración. Se sorprende, en cambio, de que todavía puedan publicarse periódicos: “¿La crónica? ¿El suceso de actualidad? Pero qué, ¿hay algo más asombroso, más sensacional que la publicación de un periódico en estas circunstancias y en este país?” (1897: 129). Es significativa, no obstante, la descripción que hace de la labor periodística de su amigo Alfredo Calderón, que le parece ejemplar. Aparecen en la siguiente cita las condiciones que Fuente atribuye al periodista ideal; entre ellas cita la contención, la flexibilidad, la capacidad de síntesis o la templanza en el tono:

Encerrar en una columna de prosa la sustancia que a veces bastaría para llenar un tomo de doscientas páginas; ennoblecer, por medio del arte, vulgaridades e ideas de que todo el mundo se cree dueño; dar originalidad a lo que todos manosean y conocen; trabajar con el pie forzado a que obliga la actualidad; estar dotado de la rara virtud de contenerse cuando el asunto arda y de la necesaria flexibilidad de inteligencia para extenderse cuando el asunto da poco de sí, y en uno y en otro caso no ser nunca ni frívolo ni mediocre, es cosa que sólo está reservada a los seres privilegiados. (1897: 211)

Los comentarios de los hermanos Ossorio sobre la situación del periodista a finales del XIX son menos radicales y pesimistas que los Fuente. Aún así, presentan también el ejercicio del periodismo como una “obligación por la fuerza de las circunstancias” para los periodistas, que no tienen más remedio que dedicarse a él. El periodista es, también bajo su perspectiva, una víctima de su propia profesión.

Cosa, si bien no sencilla, no tan difícil como pudiera creerse, es el lanzar anatemas, dirigir menosprecios y acumular diatribas contra los que obligados por la fuerza de las circunstancias tienen que consagrarse a una labor diaria, ruda, al minuto siempre y maquinal muchas veces, sobre todo si dichos anatemas se entregan a la prensa después de haberlos dado forma con el detenimiento debido, hilvanado durante más tiempo del que exige buenamente una censura injusta, apoyado con erudición impresa y corregido en galeras una y cien veces. (1891: 24-25)

## 4.2. Modelos de periodista en los tratados de periodismo

Durante la primera década del siglo XX aparecieron algunas obras de carácter preceptivo o programático referidas exclusivamente al periodismo<sup>251</sup>. Bajo la forma de manuales o tratados, ofrecen una visión del periodista y de su labor que testimonia la confusión y la ambigüedad que existía en torno a esta figura. Las primeras aportaciones en esta línea son de Augusto Jerez Perchet (*Tratado de periodismo*, 1901); Alfredo Cazabán (*Cómo debe ser la prensa moderna*, 1901); Teodoro Baró (*El periodismo*, 1902); Modesto Sánchez (*El periodismo*, 1903); Rafael Mainar (*El arte del periodista*, 1906); Salvador Mingujón (*Las luchas del periodismo*, 1908); Antolín López (*La importancia de la prensa*, 1908); “Juan de Aragón” —seudónimo de Leopoldo Romeo— (*El periodismo moderno*, 1909), o Basilio Álvarez (*El libro del periodista*, 1912).

Desde una perspectiva profesional, estas obras ofrecían una imagen borrosa y heterogénea de un oficio que, para Jean Michel Desvois, todavía no existía como tal:

---

<sup>251</sup> Exploraremos únicamente los manuales o las preceptivas dedicadas al periodismo, que no aparecieron hasta los primeros años del siglo XX. Anteriormente, las referencias al periodismo en obras de preceptiva literaria habían sido escasas pero no totalmente inexistentes, como ha estudiado Ana Mancera en su trabajo *El periodismo en las preceptivas literarias de los siglos XIX y XX* (2011). Por ejemplo, la obra *Literatura preceptiva* de Saturnino Milego e Inglada (1887) incluye un apéndice dedicado al periodismo en el que el autor —que era hermano del periodista Antonio Milego e Inglada— reconoce la necesidad de estudiar el periodismo como “el género literario más influyente en la marcha del adelanto social” (1887: 428). Milego e Inglada caracteriza al periodista como el “eco de la voz pública, intérprete de la opinión y obrero incansable del progreso” (*ibidem*). En general, la imagen que traza de él es muy positiva: opone las cualidades del verdadero periodista a las del “despreciable libelista”.

La alta misión que el verdadero periodista ejerce en la sociedad, reclama y exige de él sólida y variada instrucción, estudio perseverante de la época en que vive y de las exigencias de la opinión pública, aplicación, talento, genio, maestría en la polémica, imaginación, buen gusto, etc., etc.

Si a esto añade dignidad, nobleza de carácter elevación de miras, generosidad, benevolencia, fidelidad y exactitud en el relato de los hechos, discreción, cortesía, delicadeza de formas, prudente libertad en los juicios, etc., tendremos delineado al verdadero *representante de la Prensa*, digno, bajo todos conceptos, de la mayor estimación; que nadie podrá confundir con el periodista sin fe y sin principios que, con la mayor facilidad, se convierte en despreciable libelista. (1887: 429)

Desde una perspectiva centrada sobre todo en el ámbito estadounidense, Ramón Salaverría ha estudiado los orígenes de la preceptiva periodística en el artículo *Aproximación a los orígenes de la preceptiva sobre escritura periodística (1840-1940)* (1997). Salaverría data en 1886 la aparición del primer manual monográfico sobre redacción periodística: *Writing for the Press. A Manual for Editors, Reporters, Correspondents, and Printers, for the Press*, de Robert Luce. En España, habrá que esperar hasta los primeros años del siglo XX para encontrar obras de preceptivas exclusivamente periodística: en 1901 se publicaron *Tratado de periodismo*, de Augusto Jerez, que es probablemente la primera obra de este tipo (si excluimos el *Manual del perfecto periodista*, de los hermanos Ossorio, cuyo fin parece más satírico que preceptivo). También en 1901 se publicó el folleto de Alfredo Cazabán titulado *Cómo debe ser la Prensa Moderna*.

En España, hacia 1900, el oficio de periodista prácticamente no existe como tal. No ofrece ninguno de los elementos que permitirían identificarlo y situarlo en el conjunto social: ni verdadera especialización de quienes lo ejercen, ni sistema de formación, ni apenas asociación profesional. Su indefinición es tanto mayor que encubre una gran diversidad de situaciones individuales, en especial en lo que se refiere a remuneraciones. (1996: 33)

La confusión derivaba, esencialmente, del debate que enfrentaba dos modelos de periodismo: uno más tradicional —o *conservador*, en palabras de Augusto Jerez (1901)— que rechazaba abiertamente la concepción mecánica o industrial de la prensa, y un periodismo *moderno*, en el que la información era la musa exclusiva y la tarea del periodista era únicamente recogerla allí donde se producía para escribirla de manera clara y aséptica. En consecuencia, se barajaban dos modelos de periodistas distintos y, en muchos sentidos, opuestos: en la terminología del momento, son los *sacerdotes de la idea* y los *obreros del pensamiento*. El periodista se situaba en un difícil escenario en el que ninguna de las posiciones extremas acababa de satisfacerle, apuntan las historiadoras de la prensa Seoane y Sáiz: “Ya no se considera al periodismo como un sacerdocio (‘hasta la frase se ha hecho ridícula y ha habido que archivarla’, observaba Gómez de Baquero en 1898), pero el mismo periodista se resiste a verse a sí mismo como un simple asalariado, un obrero intelectual” (1996: 47).

El periodo de nacimiento y consolidación de la profesión de periodista comprendería desde los últimos años del XIX hasta prácticamente el comienzo de la guerra civil (Desvois, 1996). El periodista presentaba todavía en ese periodo unas preocupantes condiciones de atraso que motivaban además la escasa consideración social que se le otorgaba. Jean Michel Desvois apunta algunas de las muestras del atraso de situación profesional del periodista: la ausencia de especialización y el pluriempleo, la carencia de formación inicial (denunciada con humor desde los primeros artículos costumbristas sobre la prensa), la pobreza de los salarios (a principios de siglo el sueldo mensual medio de un redactor de plantilla oscilaba entre 75 y 100 ptas. en provincias; en Madrid, de 100 a 125 ptas.<sup>252</sup>), la inmoralidad y la corrupción en las prácticas y el empleo del periodismo como vía de promoción social.

---

<sup>252</sup> Salvador Minguijón fue catedrático en la Facultad de Derecho de Zaragoza y destacado periodista católico. En su obra ofrece las cifras exactas de los salarios de los periodistas. Apunta que los datos son “de mayo o junio de 1908”:

La remuneración es muy varia. En el periodismo como en todos los órdenes, hay aristocracia, clase media y proletariado. [...] Por lo que se refiere a la prensa madrileña, me parecen de interés los siguientes datos que proceden de un distinguido periodista católico en la Corte. Los transcribo tal como se me comunican, en estilo confidencial y espontáneo.

Los directores de los diarios del trust cobran 12.500 pesetas mensuales.

Los redactores de primera clase 400 pesetas.

Morote, según me dicen, 500.

Los demás oscilan entre 40 y 50 duros.

La colaboración la pagan según la firma: fluctúa entre 20 y 50 pesetas por crónica o artículo.

Sin contrato de trabajo, sin derecho a indemnización en caso de despido, sin horarios fijos ni descanso dominical, la gran masa de los periodistas tiene condiciones de existencia similares a las del proletariado, si no peores. En Madrid, además del alcoholismo, de la venalidad e inmoralidad que los afectan con demasiada frecuencia, ciertas prácticas, aunque menos reprobables, contribuyen a mantenerles en una situación de cuasi marginación social. Entre ellas cabría citar la de los duelos como medio de desagravio o de resolución de litigios. (Desvois, 1996: 38).

Los periodistas carecían además de una sólida conciencia de pertenencia a un mismo colectivo, es decir, de una identidad profesional. El ascenso social que unos pocos lograban experimentar, así como las diferencias de salario y de condiciones de trabajo, obstaculizaban la unión en la defensa de los intereses del colectivo. Desvois apunta una razón más que dificultaba la creación de una identidad profesional: el individualismo pequeño-burgués que suele acompañar a las profesiones liberales y del que el periodismo no estaba a salvo (1996: 38).

Ante la indefinición profesional, algunos periodistas decidieron plasmar por escrito sus impresiones, ideas, recomendaciones y puntos de vista sobre el periodismo, sobre aquellos que lo practicaban y sobre lo que, en su opinión, era y debería ser el periódico. Estas obras, escritas a partir de la experiencia en la prensa de sus autores, suponen claros testimonios de las diferentes percepciones que se tenían sobre el periodista.

Augusto Jerez Perchet<sup>253</sup>, con su *Tratado de periodismo* (1901), fue el primero que se ocupó de forma conjunta, reflexiva, analítica y extensa del periodismo. Alfredo Cazabán publicó, también en 1901, el folleto titulado *Cómo debe ser la Prensa Moderna* en el que ofrecía ya algunas claves para valorar e interpretar el papel del periodista en el periodismo de finales del siglo XIX y comienzos del XX; es decir, en la etapa que Cazabán denomina *periodismo popular*.

Teodoro Baró y Sureda<sup>254</sup> ofreció en 1902 “El periodismo, *Discursos leídos en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona en la recepción pública de D. Teodoro Baró el día 23 de noviembre de 1902*.”

---

En los otros periódicos se paga peor. *El Diario Universal* da a su director, a lo sumo, 250 pesetas mensuales y se dará con un canto en los pechos el redactor que cobre 125 pesetas. Lo hay de 75 y de 50.

*La Correspondencia* está entre Pinto y Valdemoro; más se aproximan su director y redactores, por lo que cobran, al Diario que a los periódicos de la Sociedad Editorial.

*El País* paga poco y mal. Pero hay ancha manga para que sus redactores saquen partido de todo. (1908: 234-237)

<sup>253</sup> Augusto Jerez Perchet, cfr. *Anexo I*, nº 30.

<sup>254</sup> Acerca de Teodoro Baró y Sureda, cfr. *Anexo I*, nº 3.

En 1903, Modesto Sánchez Ortiz<sup>255</sup> dio a las prensas, desde el ámbito catalán, una obra titulada *El periodismo*. Ha sido reeditada recientemente con un completo estudio de Josep María Casussús. La obra de Sánchez Ortiz coincide en muchos aspectos con las aportaciones que había realizado Jerez un par de años antes.

*El arte del periodista*<sup>256</sup>, de Rafael Mainar<sup>257</sup> (1906), presenta el periodismo desde su concepción más mecánica, industrial, empresarial o moderna. Es un estudio que carece de todo idealismo y que pretende no sólo ofrecer la verdadera imagen de las redacciones en España, sino también defender el incipiente periodismo empresarial o capitalista, que se funda sólo en la información y que considera al periodista un asalariado de la prensa.

Las obras de Salvador Mingujón (*Las luchas del periodismo*, 1908), Antolín López (*La importancia de la prensa*, 1908; *¡Sacerdotes al periódico!*, 1908) y Basilio Álvarez (*El libro del periodista*, 1912) entroncan con la vertiente del periodismo católico o *buena prensa*, expresión que acuñó Antolín López. En ellas, la argumentación se centraba en defender un modelo de periodista católico que fuera capaz de defender con su pluma la palabra de Cristo sin caer en el sermón; es decir, tratando de conectar con el público lector<sup>258</sup>. No obstante, hicieron también algunas contribuciones sobre el periodista en general.

Otra interesante propuesta es la de Leopoldo Romeo quien, con el seudónimo de “Juan de Aragón”, publicó en *La Correspondencia de España*, el 15 de enero de 1909, un artículo que se proponía caracterizar en pocas líneas su visión del periodismo a comienzos del siglo XX: “El periodismo moderno del siglo XX”<sup>259</sup>.

---

<sup>255</sup> Modesto Sánchez Ortiz nació en Aljaraque (Huelva) en 1858. En Madrid, fue redactor de *El Correo*. Dirigió *La Vanguardia de Barcelona*. En 1901 cesó de su cargo por motivos de salud (Ossorio, 1903: 416).

<sup>256</sup> *El arte del periodista* fue editado en edición facsímil en el año 2005, con un prólogo de José Luis Cebrián.

<sup>257</sup> Rafael Mainar Lahuerta, cfr. *Anexo I*, nº 32.

<sup>258</sup> Así lo expresa Salvador Mingujón:

De capital importancia es que el periódico católico sea buen periódico y que sepa hacerse interesante, condición sin la cual no se puede alcanzar gran éxito periodístico; mas tampoco debe olvidarse que el Catolicismo, comprendido en toda su grandeza y sentido con los fervores del proselitismo más ardiente, es un ideal de suyo noble y hermoso, capaz de atraer las simpatías de todas las almas honradas y el respeto hasta de las que no lo son. (1908: 62)

<sup>259</sup> Sobre el periodismo a principios del siglo XX, cfr.: Pizarroso Quintero, A. (2010). “El periodismo en el primer tercio del siglo XX”, en *Arbor*, nº 186, pp. 45-54. Pizarroso señala que en este margen temporal conviven características de la prensa decimonónica con una moderna concepción del periódico:

En todo este período conviven en la prensa española características heredadas del siglo XIX con nuevos planteamientos más acordes con el siglo XX. La prensa de información basada en empresas con serios planteamientos de financiación, que ya había empezado a desarrollarse

Son planteamientos distintos, reveladores en conjunto del clima de desconcierto que imperaba en relación al periodismo. El debate sobre las características y la misión del periodismo ya estaba planteado; pero los diferentes autores lo enriquecieron con unas aportaciones que contribuyeron a la construcción de la imagen del periodista en el convulso período de entresiglos.

Juan Antonio García Galindo<sup>260</sup> ha realizado una interesante comparativa entre los tratados de Augusto Jerez, Modesto Ortiz y Rafael Mainar y concluye que los tres reflejan las contradicciones de una realidad periodística cuya transformación invita a la reflexión:

Los tratados de Jerez Perchet, Sánchez Ortiz y Mainar fueron reflejo de la modernización del periodismo español a comienzos del siglo XX, pero lo fueron también de las contradicciones del propio proceso de cambio y de una transición cuyo final aún no se vislumbraba. Pero lo importante fue que esa realidad periodística en transformación estaba siendo objeto de reflexión teórica. (2005: 189)

El tipo de periodista que cada autor plantea es muy distinto y parte de la diferente concepción de la empresa periodística de cada uno de ellos. Aparecen aquí las categorías de *sacerdotes de la idea* y *obreros de la inteligencia*. Para Sánchez Ortiz, el periodismo es magisterio y sacerdocio, por lo que el periodista está destinado a aleccionar a la colectividad y a propagar la Verdad y el Bien. “Sin propósito de profanación, pues, digo que no conozco nada más parecido a un apóstol, en lo que tiene este de humano, que un periodista” (1903: 9). El periodista debe ejercer su labor como fin y nunca como medio, añade Sánchez Ortiz, por lo que cualquier ambición o aspiración de medro deberá ser siempre secundaria y jamás desmedida (1903: 13-14).

Parecido idealismo destilan las palabras de Jerez sobre la alta misión que la Prensa está llamada a desempeñar en la sociedad. Los periodistas son rectores del destino de las naciones y sacerdotes de las ideas:

El periodismo es la escuela de donde salen, en gran número, los hombres llamados a regir los destinos de las naciones; y, en otro orden de ideas, equivale a un sacerdocio. La Prensa (encerrada en su misión) moraliza, educa, eleva el nivel de los pueblos, es un valladar contra las ambiciones desordenadas, un espejo que retrata la inmoralidad pública, un ejemplo de civismo y un regulador de los movimientos sociales. (1901: 13)

---

en la segunda mitad del siglo anterior, coexiste con una prensa política, no ya de partido, sino de fracciones o de hombres, sin viabilidad económica, que todavía es predominante en cuanto al número de cabeceras a principios de siglo. (2010: 46).

<sup>260</sup> García Galindo estudia las obras de los primeros tratadistas españoles, especialmente las de Augusto Jerez, Modesto Sánchez y Rafael Mainar en *Estudios de periodismo. Los primeros tratadistas españoles* (2005).



Es llamativo que ambos autores destinen tan elevada misión a los periodistas. Los considera maestros y sacerdotes de las altas ideas que deben regir las sociedades; sin embargo, apenas podían regir ellos sus propias vidas debido a las miserables condiciones en las que desempeñan su labor. La contradicción es evidente: el periodista no gozaba de una consideración social acorde a la elevada misión que le atribuyen Jerez y Sánchez y, por otro lado, tampoco su existencia era un modelo de virtud. ¿Cómo exigir semejantes prendas a quien apenas puede asegurar su supervivencia?

Jerez recoge esta paradójica condición y lamenta que “la mayoría de los que con la pluma convertida en vara mágica forman reputaciones y elevan hasta el pináculo de la grandeza a los que subsistían en la oscuridad de la nada, viven una existencia modesta; sirven de vehículo y no logran utilizar para el propio medro los elementos que tienen a su alcance” (1901: 14). Sánchez Ortiz alude con mayor crudeza a la desigualdad que existe entre el mérito del periodista y la retribución que recibe: “Sí, una pluma, algunas veces bien cortada, suele producir tanto, o casi tanto, como una escoba o como un palaustre.” (1903: 33).

¿Serviría esta idealista y romántica concepción de la labor periodística como consuelo para los periodistas condenados a vivir en la constante estrechez y en la nula consideración social? Quizá la pregunta debería formularse de otro modo: ¿se acercarían siquiera los periodistas a este tipo de obras, cargadas de ideas y buenas intenciones pero alejadas de la realidad de las redacciones? Cuesta creer que quien malvive en las redacciones experimente algún tipo de alivio o de motivación ante las biempensantes aportaciones de Jerez o de Sánchez Ortiz.

Juan de Aragón, seudónimo de Leopoldo Romeo<sup>261</sup>, aporta en “El periodismo moderno del siglo XX” algunas ideas más concretas sobre la misión del periodista. Sugiere que su cometido no debe ser

---

<sup>261</sup> En 1906, el Marqués de Santa Ana nombró director de *La Correspondencia de España* a Leopoldo Romeo, que empleaba el seudónimo de Juan de Aragón y que ya ejercía como redactor jefe de la publicación desde 1903.

Romeo, que utilizaba el seudónimo de *Juan de Aragón*, era también un periodista enérgico, tenaz y emprendedor, aunque algo tosco, que se propuso transformar y revitalizar el viejo diario. Espoleado por el ejemplo de *ABC* y en ruda batalla con los diarios que en 1906 constituyeron la *Sociedad Editorial de España*, aumentó el número de páginas, de cuatro a ocho, lanzó con poco éxito ediciones matutinas, además de la vespertina habitual, e incorporó a la redacción a jóvenes valores, a algunos de los cuales les aguardaba una brillante carrera periodística: Félix Lorenzo, Enrique Fajardo —*Fabián Vidal*—, que andando el tiempo serían directores de *El Sol* y *La Voz*, respectivamente, y Manuel Delgado Barreto. (Seoane y Saiz, 1998: 70-71).

combatir a diario a los enemigos políticos, sino administrar con justicia y equilibrio las censuras y los elogios:

Yo creo que cuando Maura acierta —o cuando se cree que acierta— el periodista debe aplaudirle, y que, en cambio, debe censurarle cuando desacierta. Y creo aún más: que tal, y no otra, es la misión del periodista. Pero de eso, a combatir a diario, venga o no venga a cuento y a razón, callando a lo sumo cuando se acierta, hay una distancia enorme. (*La Correspondencia de España*, 15-1-1909)

Aragón concluye que “la función de mentir a sabiendas ya no es función de un periodista que se precie de ser periodista moderno” (*Ibídem*).

Rafael Mainar ofrece un discurso bastante distinto sobre el periodista, sus deberes y su misión. El periodista es un eslabón más en la empresa periodística, por lo que ha de adoptar las ideas de ésta. Declaraciones como la siguiente se oponen de manera radical a los preceptos planteados por Jerez, Cazabán, Sánchez Ortiz y Romeo<sup>262</sup>: “El cerebro del periodista, y éste es el desolador principio que los hechos sancionan, ha de tener tales condiciones de adaptación que puedan sus ideas tomar, como los líquidos, la forma del periódico que haya de contenerlas. ¡Gran cosa es tener ideas propias! Pero al periodista le es más útil y más necesario tener las propias... de quien las paga” (2005: 38). De ahí se deriva otra de las apuestas de Mainar: el periodista no debería firmar nunca, “por la razón sencilla de que rara vez tendrá ocasión de hacer obras artísticas, y aún más, rara vez de cobrarlas en su valor, y sólo el arista debe firmar sus obras; al artesano le basta con suscribir el recibo de sus haberes” (2005: 38-39).

---

<sup>262</sup> Las visión de Mainar contrasta también, en el terreno de la ficción, con los apuntes sobre el periodista que ofrece Enrique Vera y González, Z. Vélez de Aragón, en *Memorias de un periodista* (sobre el autor, véase *Anexo I*, nº 57). Vera censura duramente al quien defiende cualquier causa a cambio de una remuneración mensual porque vincula esa versatilidad con el interés; es decir, desde su perspectiva el periodista es acomodaticio no porque conciba el periodismo como un fin y desee ejercerlo de acuerdo a los principios de su empresa, sino porque trata de ascender y para ello está dispuesto a defender cualquier causa:

El periodista dispuesto a variar de ideas y a defender, bien o mal, a su modo y manera y por un tanto al mes, cualquiera causa; he aquí otro de los hábiles, tipo abundante, para desgracia del periodismo. Le hallarás a cada paso: es altanero y desdénoso con los que indirecta o directamente le están sometidos; es humilde, adulator y exageradamente respetuoso con el procer en quien ha fijado sus miradas y a quien fía su porvenir, siguiendo la consabida máxima de que *no hay hombre sin hombre*; por último, murmura del grande, del mediano y del pequeño, para satisfacer una imperiosa necesidad de su naturaleza. (1890: 18).

En las palabras de Vera todavía parece más o menos lejano el periodismo moderno que defiende Mainar y que responde a postulados capitalistas y no tanto ideológicos.

Si el periodista sólo ha de transmitir las ideas de la empresa, cualquiera podría ser periodista, podría deducirse de las claras palabras de Mainar. Nos obstante, el autor matiza su afirmación y apunta cuál es el verdadero reto diario del periodista: “Lo que sí le es indispensable es el saber presentarlas, exteriorizarlas cuando se las dan y hasta adivinarlas cuando no se las dan” (*ibídem*). Aquí radica la dificultad de la labor periodística, insiste Mainar. Presentar la información de forma clara, sencilla y comprensible, así como *crear* esa información cuando no existe, son cometidos para los que no sirve cualquiera: “El periodista, como el poeta, y aún más que el poeta, nace y no se hace, como se nace rubio o moreno, [...]” (2005: 27).

Mainar avisa al lector desde el comienzo de que su intención no es abordar cómo debiera practicarse el periodismo, sino cómo verdaderamente se practica. La inspiración de su obra es, por tanto, mucho menos idealista: quiere reflejar la verdad de las redacciones. Sus afirmaciones revisten en ocasiones una descarnada sinceridad que choca frontalmente con los testimonios de Augusto Jerez y Modesto Sánchez.

Veamos a continuación los contrastes y similitudes que se producen entre las diferentes perspectivas sobre el periodista.

Rafael Mainar y Salvador Minguijón plantean puntos de vista similares sobre las formas de vida y trabajo del periodista. Ambos aluden a las precarias condiciones que suelen acompañar a la labor periodística. Mainar señala que muchos que tienen vocación y condiciones han de dejar el periodismo: “Hay poco margen para vivir del periodismo, y muchos de los que tiene vocación y condiciones han de dejarlo para no haber de ‘vivir en el margen’. Abundan los que aceptan ejercer el periodismo como medio, pero escasean los que lo toman como un fin” (2005: 37). Sin embargo, considera que los españoles poseen las facultades idóneas para el ejercicio del periodismo:

Y no es que en los españoles no haya madera de periodistas, no. Si hubiera que buscar el tipo étnico del periodista profesional, no sería muy distinto del español; rápidamente impresionable, vivo de ingenio y de frase, de espíritu aventurero excitable por las dificultades y aficionados a la movilidad y variedad de trabajo, con imaginación meridional y, ¿por qué no decirlo?, con su *quijotismo* atractivo y bueno, en cada español culto hay un periodista posible. (2005: 37)

Salvador Minguijón sintetiza los inicios típicos de la mayoría de periodistas. Plantea la vocación periodística como un deseo de vida desordenada y llena de impresiones nuevas; en definitiva, como un peligrosa tentación para la juventud.

Tiene el periodismo una atracción singular, especialmente para las mentes juveniles. Se empieza por ser periodista ocasional. Ser admitido en una redacción, participar del chismorreo de redactores y amigos de la casa, disfrutar de las entradas de invitación para los espectáculos, saborear las primicias de la información sobre todo en días de acontecimientos sensacionales, sentir esa inquietud excitante, ese bullir de vida que anima la labor periodística, todo eso constituye un manjar muy apetecido cuando la movilidad juvenil despierta en el alma anhelos de impresiones varias y de actividad desordenada. (1908: 219)

La tentación del periodismo conduce a una vida desasosegada incompatible con la madurez, añade Minguijón:

El periódico se nutre de los jugos frescos de la juventud, devora lo mejor de la vida y desecha con desdén a los que ya ha exprimido. La vida periodística, azotada por la tiranía de la actualidad y por lo apremios del tiempo, es poco compatible por lo general con la tranquilidad burguesa, con el cómodo sosiego de una vida ordenada como la apetece la edad madura. (1908: 233)

Un punto de disensión entre varios autores de tratados se encuentra en la formación y conocimientos que ha de tener el periodista. Jerez insiste en la necesidad de que el periodista lea mucho y cuente con una gran biblioteca en la redacción, con obras de Geografía, Historia, Economía, Derecho, Literatura, así como diferentes códigos legales y varios diccionarios. Apunta que el periodista debe poseer “la mayor suma posible de conocimientos” (1901: 62). Sánchez Ortiz alude también a las exigencias de la profesión, “lectura copiosa, conocimiento de las ciencias políticas y administrativas, y costumbre de tratar a las multitudes” (1903: 39), así como al elevado caudal de conocimientos que debe caracterizar al buen periodista: “En más de una ocasión lució el periodista español, en una ciencia determinada, los conocimientos hondos y extensos de un profesor, y a diario luce las galas del literato consumado.” (1903: 32).

Mainar, sin embargo, presenta en otra realidad. Los conocimientos del periodista son accesorios, lo que verdaderamente importa es que sepa adoptar el tono necesario para transmitir la información a los lectores. No se trata de *saber*, sino de *saber transmitir*.

El periodista, si habla de ciencia, ha de ser vulgarizando, y el lenguaje técnico le estorba; si de arte, ha de presuponer un nivel medio de cultura, siempre bajo, para no sublimar los conceptos ni las frases; si de política, el escepticismo del público le impone ser escéptico y humorista. En nada puede emplear absoluta propiedad del lenguaje y en todo ha de usar un lenguaje apropiado. (2005: 102).

Si Jerez apuntaba la necesidad de contar con varios diccionarios especializados en la redacción para uso frecuente del periodista —“Diccionario de la Lengua, Diccionario Etimológico, Diccionario de los términos del Arte, Diccionario geográfico y uno biográfico” (1901: 61)—, Mainar expresa en este punto la consideración opuesta: “el periodista que necesita absolutamente el diccionario es hombre perdido en el oficio” (2005: 104), e indica que conviene tomar las palabras de la calle, del argot, del dialecto, y hasta del idioma extranjero antes que del diccionario.

Un punto intermedio, quizá más cercano a la visión de Mainar, es el que ofrece Alfredo Cazabán Laguna (Úbeda, 1870 - Jaén, 1931)<sup>263</sup>. El jienense cuestiona la idea de que el periodista moderno tenga que conocer, aunque sea superficialmente, todo tipo de materias:

Al periodista de ahora, al que se le paga como a un obrero manual, como si el teléfono y el sudor tuvieran idéntico precio en el mercado de la fisiología; al periodista de ahora, además de exigirle una labor inmensa, se le obliga al conocimiento general de cuantas materias abarca la información universal de un periódico moderno. Es muy cierto que la prensa trata las cuestiones rápidamente, y que no es preciso un profundo estudio para llevar al lector el concepto de las cosas, sino una generalización de conocimientos bastantes para ilustrar y ampliar el punto de que se trata. Esa necesidad de conocer materias tan diferentes, de conocerlas en un momento y de estudiarlas de un modo superficialísimo, ni hace del periodista una especialidad determinada, ni afirma su criterio en un punto doctrinal, ni es beneficioso para que el periódico se desarrolle y viva despertando interés continuo. (1901: 16)

Cazabán aboga, en cambio, por la racionalización de las redacciones: cada periodista debería especializarse en algunas materias, tal como propondría después Rafael Mainar.

La mejor organización que las redacciones pueden adquirir es la que tiene por base la clasificación del trabajo y el empleo de cada actividad para el objeto en que sea más útil. Ya sabemos nosotros que el periodista, tal y como hay que entenderlo ahora, ha de ser un microcosmos de la prensa y ha de tener, como la prensa, variedad, movilidad, generalización de estilo y de conocimientos; pero como en todo trabajo intelectual ha de buscarse la perfección, y como como todo taller de la inteligencia es escuela, ganaría mucho el periodismo estableciendo, en el primer caso, las secciones fijas para su más correcta redacción, y utilizando el segundo, para cambiar prudencialmente el personal de esas secciones, con el fin de que, sin faltar la uniformidad diaria del escrito, la educación intelectual del escritor fuera, por racional método pedagógico, haciéndose dentro de aquella vida de redacción en que, para bien de la enseñanza, están juntas la práctica y la teoría. (1901: 16-17)

De acuerdo a las diferentes concepciones del periodista, cada autor establece la trayectoria típica del personaje y la consideración de la que goza en cada momento. Para Jerez, el primer estadio suele ser el de reportero, al que se le atribuye la tarea *mecánica* de llevar noticias para que el redactor les dé “forma

---

<sup>263</sup> Fue cronista de la ciudad de Jaén y, además, creador de una revista de dicho municipio andaluz titulada *Lope de Sosa*: <http://www.vbeda.com/Donlope/>

y estilo". "El reporter, luego que adquiere práctica, elabora por sí mismo las noticias y avanzando en su carrera, se lanza al suelto de teatros, al de arte y al del artículo de fondo" (1901: 23). Mainar valora esta situación de forma muy distinta:

Aquí, como consecuencia de la larga y no todavía remota preponderancia del periodismo de ideas, se considera más al articulista que al reportero, al que aún se llama, despectivamente, *gacetillero*; cuando fuera de aquí, concediendo a la información el ser el alma del periodismo, el reportero es el que tiene mayor consideración y es el periodista profesional, mientras que es ocasional el articulista. Así ocurre que, en España, en cuanto un reportero comienza a valer y a adiestrarse en su especialidad, pugna por ser articulista y encerrarse en la redacción a decirle *cosas* al Gobierno y a *dirigir* la opinión, tarea mucho más cómoda que la de registrar los latidos de esa misma opinión y recoger del natural los antecedentes que han de documentar la labor del comento y la apreciación. (2005: 114).

En definitiva, nos encontramos ante formas de entender el periodismo y al periodista que muestran la heterogeneidad y la indefinición que caracterizaba el periodismo. Una última oposición da fe de la profunda brecha existente entre ambas visiones: mientras que Jerez aboga por la creación de unos estudios universitarios para el periodista, Mainar no sólo no considera esta opción, sino que además introduce una propuesta encaminada precisamente a desdibujar aún más el perfil del periodista: remunerar las noticias que cualquier particular aporte a la redacción del periódico (2005: 55).

Parece complicado hallar afinidades en dos visiones tan diversas del periodista. Sin embargo, no podemos dejar de señalar la existencia de un punto de convergencia esencial entre las propuestas de los tres autores. El periodismo, tanto desde su concepción más mecánica y empresarial como desde la más idealista y romántica, debe suponer para el periodista un fin, nunca un medio. Cada autor expresa esta idea de modo diferente, pero la coincidencia en el fondo es clara. Sánchez Ortiz censura el empleo del periodismo como estación de cruce hacia otros destinos: "Es decir, que el periodismo, como las otras profesiones análogas, no puede ser considerado como un medio, sino como un fin; ni estación de cruce para tomar el tren que más convenga, sino punto de llegada en donde encuentre el espíritu los elementos propios de su desarrollo y la satisfacción de sí propio." (1903: 13).

Tras ofrecer las cifras de los salarios de los periodistas, Salvador Minguijón reconoce que la mayoría concibe el periodismo como un medio para llegar a otros puestos: "Casi todos esos periodistas son recompensados; los que valen reciben actas y se les ayuda para que lleguen a las más altas posiciones políticas, direcciones generales, subsecretarías y gobiernos civiles" (1908: 237).

A lo largo de la obra de Jerez se sugiere también la necesidad de que el periodista considere el periodismo como su fin, aunque esta idea sólo se concreta en relación a la prensa en las provincias: “Para ejercer el periodismo en provincias (al menos en la mayoría de éstas), es preciso una fuerte dosis de vocación, o cumplir aquella obra por puro entusiasmo, sin considerarla como un elemento de subsistencia; [...]” (1901: 67)

Por último, Mainar desde su posición de defensor del periodismo *moderno*, reconoce también que, a pesar de las buenas condiciones del carácter español para trabajar en la prensa, “abundan los que aceptan el ejercer el periodismo como un medio; pero escasean los que lo toman como un fin” (2005: 37).



## PARTE II: EL PERIODISTA A LO LARGO DEL TIEMPO. RECUERDOS Y MEMORIAS DE PERIODISTAS







## CAPÍTULO 5. ALGUNAS NOTAS SOBRE LA AUTOBIOGRAFÍA. PERIODISTAS Y AUTOBIOGRAFÍAS

Ante todo y sobre todo he sido periodista. El periodismo fue el prisma a través del cual miré, respetando siempre el orden ético, todas las manifestaciones de la vida; [...]. (Escobar, 1949: 11)

Desde que en mi niñez hube aprendido a leer, atraieron mi atención los periódicos, sintiendo verdadero entusiasmo por los mismos y admirando a los que “hacían diarios”. Me hubiera gustado ser uno de ellos. ¿Por qué? Jamás he llegado a explicármelo. (Martí y Navarre, 1931: 11)

Las autobiografías de periodistas suponen un interesante caudal de representaciones e imágenes sobre el periodista, pues testimonian de qué maneras el periodista se reconstruye a sí mismo y algunas suponen verdaderos manuales de periodismo. En ellas encontramos un vivo reflejo del ambiente periodístico del tiempo al que se refieren: se abordan, por ejemplo, las complejas relaciones entre periodistas, así como las ideas y consideraciones más extendidas en torno al periodismo y a los que se dedican a él.

En este bloque se estudian las autobiografías de periodistas con el fin de conocer cómo se construye el periodista a sí mismo, de forma consciente y deliberada, en el marco de este género. El objetivo de las autobiografías, como estudiaremos más adelante, es doble: construir la propia identidad y comunicarla. Veremos, por tanto, cómo llevan a cabo este doble proceso los periodistas que ponen por escrito sus recuerdos y memorias.

## 5.1. Definición y estudio del género

La autobiografía es un género complejo que atrae la atención de los especialistas de diferentes disciplinas desde hace algunas décadas. Se ha tratado de ofrecer una definición integradora y precisa de esta modalidad de escritura, aunque la cantidad de posibilidades y variantes que permite dificulta seriamente la tarea. Por otro lado, los distintos matices y la variedad de formas que puede presentar son la fuente de su riqueza y de su gran capacidad de sugerencia.

Una definición ya clásica de autobiografía es la que ofrece Philippe Lejeune, nombre de referencia en el estudio del género. Establece la autobiografía como el relato retrospectivo y en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo el acento sobre su vida individual o sobre la historia de su personalidad<sup>264</sup> (1975: 14).

A pesar de la claridad y concreción de la cita de Lejeune, existen muchas zonas de sombra en el terreno de la autobiografía, es decir, no es raro encontrarse con textos cuya adscripción al género tal como Lejeune lo presenta plantearía muchas dudas; bien porque no la obra no está escrita en prosa<sup>265</sup>, porque no queda claro si lo que se cuenta pertenece a la propia vida o nace de la imaginación del escritor —y es, por tanto, *ficticio*— o, sencillamente, porque la explicitación de la identidad entre quien escribe y el sujeto cuya vida se relata es muy sutil o ambigua. En el fondo, la autobiografía es un género que despierta tanto interés porque exige cuestionar y repensar nociones fundamentales de la literatura y del arte en general, como ficción, verdad y verosimilitud, autor, memoria, narrador, etc.

Así, surgen propuestas que invitan a examinar ciertos conceptos elementales, como el de ficción, pero ahora en relación con la autobiografía. Para Käte Hamburger, toda narración en primera persona queda, en principio, fuera de la ficción. La autora alemana distingue entre “enunciados de realidad” y

---

<sup>264</sup>La definición clásica en la lengua del autor dice así: “Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, loresqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.” (1975: 14).

<sup>265</sup> Lejeune habla de “poema autobiográfico”, que incumpliría la condición de la prosa que prescribe para la autobiografía (1975). Sobre las autobiografías en verso, que se cultivaron con cierta profusión durante la segunda mitad del siglo XIX, véase López García, F. (2011). “La autobiografía festiva en verso y el canon autobiográfico”, en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, nº 47. Aquí nos ocuparemos únicamente de las autobiografías en prosa, pero somos conscientes de que existe un rico corpus de textos autobiográficos en verso, del que ofrece algunas cifras exactas López García en el citado trabajo: “Entre 1848 y 1918 una treintena de escritores publicaron *egodocumentos* escritos en verso y en tono festivo -que suponen un corpus total de cuatro mil cuatrocientos cuarenta y tres versos-, de los cuales, veintisiete son autobiografías en verso” (2011). Muchos de esos textos autobiográficos festivos y en verso aparecieron en las páginas del diario *El Liberal* (ibidem).

"enunciados ficcionales", e incorpora una forma mixta o especial, la de las ficciones en primera persona, que corresponden a lo que llama enunciado de realidad *fingido* (Hamburger, 1995).

La dificultad en la definición y delimitación del género ha sido enunciada por Vicenta Hernández Álvarez: "En repetidas ocasiones se ha intentado una definición y una delimitación del género autobiográfico. Esta clasificación, afortunadamente quizás, sigue siendo imposible. La autobiografía ocupa aún un lugar aparte en la literatura, aunque no se sepa muy bien cuál" (Hernández, 1993: 241).

José María Pozuelo Yvancos pone el acento en el punto de partida en el estudio del género: conviene precisar, en primer lugar, de qué se habla exactamente cuando se alude a *autobiografía*: ¿Es o no es una forma de ficción? "Tendríamos que ponernos de acuerdo antes sobre qué autobiografía y de qué época hablamos, y qué esconde en todo caso la palabra y el concepto de sujeto de una autobiografía." (2006: 22). El problema inicial que dificulta notablemente el establecimiento de criterios claros para el estudio y clasificación de la autobiografía tiene mucho que ver con el punto de vista que se adopta al estudiar el fenómeno:

La mayor parte de los problemas que aquejan al estatuto del género autobiográfico derivan de un error de óptica: el que adviene cuando se pretende reglamentar un género en términos abstractos o teóricos, sin advertir que todas las cuestiones de género implican horizontes normativos de naturaleza histórica y cultural. Quien escriba sobre la autobiografía pensando —o tomando como punto de partida— en San Agustín, Baco o Rousseau, no obtendrá las mismas conclusiones que quien lo haga sobre la autobiografía de Nabokov, *Habla memoria*, o en los juegos de identidad propuestos, ya desde su título, por los heterónimos de Gertrude Stein. (2006: 21).

Pozuelo Yvancos distingue dos corrientes críticas o de interpretación en el estudio de la autobiografía. Por un lado, la de aquellos que sostienen que toda narración de un yo es una forma de ficcionalización y, por otro, la de quienes se resisten a considerar toda autobiografía una ficción.

Que sea posible sostener tan dispar criterio se explica por la imposibilidad de discernir un estatuto formal de lo autobiográfico, puesto que autobiografías que se proponen como no ficcionales y novelas construidas con forma autobiográfica comparten idénticas formas discursivas. A ello se añade el continuo juego de trasvases de unas prácticas a otras y de ironización continua por la que los autores, en el horizonte de expectativas de la autobiografía y con sus propias formas, han construido ficciones que sólo cabe leer como tales. (2006: 25).

La lectura genera el espacio del pacto autobiográfico, sostiene Pozuelo, pues la autobiografía, aunque se considere un espacio de ficción, como pretenden Paul De Man, Jacques Derrida y quienes les siguen como

Paul John Eakin, en general no es leída como ficción (Pozuelo, 2006: 30). Anna Caballé se expresa en la misma línea al afirmar que

nuestro comportamiento como lectores no es el mismo ante una novela que ante una autobiografía: en el primer caso nos abandonamos a la trama, o bien nos interesamos fundamentalmente por la escritura, conscientes de que en ella radica el único soporte de la ficción. Por el contrario, en una autobiografía, incluso cuando el estilo es particularmente brillante, nuestra atención se orienta, en lo fundamental, hacia el hombre cuyo rostro adivinamos en cada página. (1995: 34)

La autobiografía, en sentido estricto, supondría una de las modalidades en las que se manifiesta la escritura autorreferencial. "Autobiografías, autorretratos, memorias, diarios íntimos y epistolarios son, en mi opinión, las cinco manifestaciones autorreferenciales fundamentales", sostiene Anna Caballé (1995: 40).

## 5.2. Clasificación de la autobiografía

Una clasificación sencilla pero bastante operativa de la escritura testimonial es la que propone el profesor Romera Castillo en *De primera mano. Sobre la escritura autobiográfica en España* (2006). Más allá de discusiones y debates sobre el estatuto del género, establece una primera separación entre manifestaciones *puras u homogéneas* de la escritura autobiográfica y modalidades que considera *heterogéneas*, es decir, aquellas que entran en contacto con géneros cercanos y cuya adscripción supone en muchos casos un reto para los teóricos del género.

Las categorías que propone Romera son las siguientes:

1. Autobiografías y memorias. Las primeras se centran en la vida del autor; mientras que las memorias atienden prioritariamente a los contextos en que ésta se desarrolla.
2. Diarios. Dentro de este ámbito distingue los diarios íntimos (sin intencionalidad de ser publicados); los diarios íntimos públicos (el autor tiene la intención de publicarlos), y los "dietarios", que no son diarios propiamente dichos, sino la recopilación de una serie de textos de carácter personal, como notas, artículos, apuntes, etc. Entre los autores de dietarios, Romera señala los nombres de Pere Gimferrer, José Jiménez Lozano, José Carlos Llop, Miguel Sánchez-Ostiz y Andrés Trapiello.
3. Epistolarios.
4. Autorretratos.

## 5. Modalidad heterogénea:

- 5.1. Novelas autobiográficas.
- 5.2. Poemarios autobiográficos.
- 5.3. Ensayos autobiográficos.
- 5.4. Autobiografías dialogadas: son las entrevistas y conversaciones con los autores.
- 5.5. Recuerdos, testimonios y evocaciones personales.
- 5.6. Encuentros.
- 5.7. Retratos.
- 5.8. Libros de viaje.
- 5.9. Crónicas.
- 5.10. Autobiografías y memorias noveladas.

Los ejemplos de autobiografías de periodistas que hemos seleccionado encajan, en general, en la categoría de las memorias. En sentido estricto, y según la clasificación de Romera Castillo, muchas de ellas son más memorias que autobiografías, pues prima en ellas el contexto –periodístico, histórico, social, literario, político– sobre la expresión de la intimidad del autor.

### 5.3. El objetivo de la autobiografía

Nos interesa especialmente cómo y por qué se construye el yo autobiográfico: ¿por qué decide alguien compartir sus memorias, recuerdos o, en general, su propia perspectiva del pasado? Entre las respuestas que la crítica ha aportado a la formulación general de esta cuestión destaca el afán de explicarse a sí mismo. En muchas ocasiones aparece la autojustificación como principio rector de la autobiografía: escribo sobre mí para justificar y contextualizar mis propios actos, parecen querer decir los autores. Se pretende, en definitiva, ofrecer la verdadera imagen de uno mismo. Pozuelo Yvancos habla de la restitución de la verdadera identidad a través de la autobiografía: “Para algunos autores de biografías políticas y de hombres públicos, esa restitución tenía un fin autojustificador, aclarador y reivindicativo de sus hechos o sus obras” (2006: 32). Similar punto de vista sostiene Carlos Catilla del Pino, al afirmar que con la autobiografía no sólo se pretende la autoordenación, sino la demostración a los demás de quién se es realmente. Con la autobiografía, señala el psiquiatra y escritor, el autor se propone *sorprender* a los que hasta entonces le tuvieron por otro distinto a como él sostiene que es (1989: 147; la cursiva es del autor).

La autobiografía tendría, desde esta perspectiva, un carácter dual: se construye una identidad que, además, se comunica a los lectores.

En realidad la autobiografía, toda autobiografía, tiene este carácter bifronte: por una parte es un acto de conciencia que “construye” una identidad, un yo. Pero por otra parte es un acto de comunicación, de justificación del yo frente a los otros (los lectores), el público. Considero que es imposible entender por separado ambos cronotopos, se realizan juntos. Es en la convergencia de ambos donde nace el género autobiográfico. (Pozuelo Yvancos, 2006: 52)

Por su carácter bifronte, la autobiografía se ha considerado un género mixto en el que participan tanto la intención del autor de ajustarse a la verdad de los hechos referidos como la de relatar esos hechos en primera persona con un carácter expresivo y pragmático, como sostiene Vicenta Hernández.

La autobiografía aparece así como un género mixto. En los escritos autobiográficos encontramos por una parte la vertiente referencial de la lengua: la autobiografía es, en cierto sentido, “documento”, pues su intención, en parte, consiste en decir la verdad; por otro lado encontramos en la autobiografía el poder poético del lenguaje: la escritura y el texto aparecen como el lugar de la elaboración y la transformación del sentido; pero además, el “yo” de la autobiografía, sujeto histórico y lírico, es también pragmático: busca algo, una transformación que puede tener que ver con el objeto de su enunciado o con el receptor. Las proporciones: referencial-pragmático-expresivo, pueden variar, pero la autobiografía se distancia siempre, más o menos peligrosamente, del dominio de la ficción. (Hernández, 1993: 241)

#### 5.4. Complejidad y posibilidades del género

Un concepto fundamental en la autobiografía es el de *pacto autobiográfico*, enunciado por Philippe Lejeune en 1975. El pacto autobiográfico supone la expresión de la identidad entre autor, narrador y personaje: “Le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité [auteur-narrateur-personnage], renvoyant en dernier resort au nom de l'auteur sur la couverture.” (1975: 26)

Si la novela se presenta bajo la forma de una autobiografía, pero carece de pacto autobiográfico, podemos hablar de “novela autobiográfica”: “J'appellerai ainsi tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer. [...] À la différence de l'autobiographie, il comporte des *degrés*. La ‘resemblance’

supposée par le lecteur peut aller d'un 'air de famille' flou entre le personnage et l'auteur, jusqu'à la quasi-transparence qui fait dire que c'est lui 'tout craché'". [...] (1975: 25)

Este sería el caso de nuestras novelas *Pedro Sánchez*, de José María de Pereda, y *Declaración de un vencido*, de Alejandro Sawa: se nota un claro parecido entre los personajes y los autores, pero no son en sentido estricto autobiografías. Podrían considerarse novelas autobiográficas. *El periodista*, de Eduardo López Bago, introduce también ciertos elementos autobiográficos, fruto de la experiencia periodística del autor; no obstante, este caso contamos con menos datos que nos permitan acortar la distancia entre el protagonista y el autor, el grado de identidad entre ambos parece menor que en los ejemplos anteriores. De estas cuestiones nos ocuparemos más adelante. En cualquier caso, para Lejeune, no hay grados en la autobiografía: "L'autobiographie, elle, ne comporte pas de degrés: c'est tout ou rien." (1975: 25). El pacto autobiográfico define la autobiografía; en la novela autobiográfica es característica, por tanto, la ausencia de ese pacto.

Anna Caballé atribuye a Emilia Pardo Bazán la primera referencia en España a la autobiografía en el marco de una novela autobiográfica:

Es muy probable que sea Emilia Pardo Bazán la primera en utilizar el término "autobiografía" aplicado a la creación literaria: lo hace en el subtítulo a su primera novela: *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de Medicina* (1879) y es de suponer que por influencia de las letras francesas y anglosajonas, en cuyos dominios el término gozaba ya de amplio predicamento a mediados del XIX. (1995: 156)

En este bloque nos vamos a ocupar de las obras en las que sí se da ese pacto autobiográfico; es decir, serían estrictamente autobiografías de periodistas.

Las últimas aportaciones al género autobiográfico se interesan por las posibilidades que se derivan de diferentes combinaciones entre pacto autobiográfico y pacto de ficción. Así, se puede hablar de *autoficción* y de *antificción* para aludir a esos fenómenos intermedios entre la autobiografía y la ficción.

Manuel Alberca ofrece la siguiente definición de *autoficción*, tomada a su vez de la que proporciona Jacques Lecarme (1994): es el relato en cuyo autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuya denominación genérica indica que se trata de una novela. Es decir, en la autoficción se combinan la identidad nominal entre autor, narrador y personaje y el pacto de ficción. Juan Goytisolo, Francisco Umbral o Roberto Bolaño han escrito obras que encajan dentro de la autoficción.



La *antificción*, por el contrario, se asienta en la pretendida ausencia en la obra de todo elemento ficticio. Destaca en ella la predisposición literaria a contar sólo la verdad y excluye radicalmente la libertad o tentación de inventar que pueden tener algunos autores de autoficción (Alberca, 2014: 163). ¿Es la antificción un género, como la autobiografía? Para Alberca, la respuesta es no.

La concepción de Paul John Eakin acerca de la autobiografía es muy abierta e integradora, pues supone que el hombre se narra continuamente a sí mismo a través de todo lo que hace: “[...] autobiography is not merely something we read in a book; rather, as a discourse of identity, delivered bit by bit in the stories we tell about ourselves day in and day out, autobiography structures our living. We don't, though, tend to give much thought to this process of self-narration precisely because, after years of practice, we do it so well.” (2008: 4). La idea que propone Eakin es que en todo lo que hacemos contribuimos a la creación de nuestra propia identidad, un punto de vista que, dada su amplitud, deja escaso margen para el estudio teórico de la autobiografía.

### 5.5. La autobiografía en España en el siglo XIX

El profesor José Romera sostiene que la gran pujanza del género autobiográfico en España se produce a partir del año 1975, tras la muerte de Franco. Entre las razones que aduce incluye la mayor libertad de expresión tras la instauración de la democracia, el deseo de los escritores de incursionar en el pasado y de contar su propia vida, el empuje de las editoriales y el decaimiento de la ficción en aras de la literatura del ego (Romera, 2004: 21).

No obstante, contamos con manifestaciones anteriores del género autobiográfico. Nos interesan especialmente las obras autobiográficas publicadas en el siglo XIX, estudiadas sobre todo por Anna Caballé en su obra imprescindible *Narcisos de tinta* (1995) y Fernando Durán en el *Catálogo comentado de la autobiografía española (siglos XVIII y XIX)* (1997). Caballé retoma los diferentes tipos de escritura referencial para afirmar que, en general, los autores españoles escriben más memorias que autobiografías. La autora distingue, por tanto, entre ambos conceptos:

En efecto, entre los escritores españoles hay un evidente recelo a calificar una obra autobiográfica de "autobiografía": el lector puede comprobarlo en la frecuencia de aparición de los términos *Memorias* o *Recuerdos*, mientras que son muy pocos los que utilicen el de

Autobiografía en sus escritos: tan sólo Miguel Villalonga y Jorge Semprún recurren a ella. (1995: 43)

La diferencia entre ambas se encuentra, sobre todo, en la escasa introspección en las memorias de españoles: "el mundo de los sentimientos, los estados de ánimo o las dificultades son confines muy poco frecuentados por el memorialismo del XIX, con la excepción de Alcalá Galiano y Blanco White, dos escritores que abordan facetas de su personalidad íntima con una visión integradora, incluso radical en B. W." (1995: 96-97)

Las memorias en el siglo XIX revisten, en opinión de Caballé, un carácter paradójicamente despersonalizado:

[...] por lo general se trata de relatos de una notable superficialidad emocional y en algunos casos incluso lo superficial se les resiste: por ejemplo, las *Memorias de un desmemoriado* de Luis Rodríguez Contreras, cuya publicación roza el 1900, prometen mucho (es característico de los géneros autobiográficos alimentar las expectativas del lector con todo tipo de insinuaciones) para luego dar muy poco; la decepción resulta inevitable ante un relato vacuo, resentido y carente de tensión. [...] El resultado es que, al trivializar el alcance artístico de la literatura confesional, al no intuir su valor simbólico, tanto Mesonero, Zorrilla y Estébanez como la mayoría de sus contemporáneos omitirán en sus libros todo lo concerniente a su vida privada (salvo Antonio Alcalá Galiano) lo que, indudablemente, implicará una severa amputación de lo autobiográfico. De manera que, de forma muy sucinta, tenemos dibujados los dos rostros de la moneda: anverso y reverso de una praxis autobiográfica ambivalente, porque si bien se desarrollará intensamente en el XIX, acusará la rigidez ideológica y moral imperante. (1995: 140-141)

Sobre la situación del autor frente a su propia biografía, Caballé sostiene que en el último tercio del XIX impera una autoconsciencia estimativa que convierte la autobiografía en una especie de *reduplicación de la personalidad del autor*. No es raro, por tanto, que finalmente en todas las autobiografías se perciba un modo estereotipado de hablar de uno mismo:

Todos los textos autobiográficos tienen que ver, desde luego, con la pervivencia de una determinada imagen de sí con la que el sujeto se muestra, en cierto modo, disconforme y pretende corregir, modificar, afinar... pero la escritura autobiográfica del último tercio del siglo XIX parte de una auto-consciencia estimativa que, de hecho, la convierte en una especie de reduplicación de la personalidad de su autor. Reduplicación convencional, pues llegó a establecerse un modo estereotipado de hablar de uno mismo y de referirse al pasado que permitía ocultar casi por completo el mundo interior -sin duda el más intransferible- del memorialista. (1995: 146)

El crítico francés Bruno Vercier ha llegado a identificar la presencia de una serie de figuras reiterativas en la autobiografía; es decir, de motivos que se suelen repetir en las manifestaciones del género:

Du rapprochement et de la superposition de toutes les autobiographies se dégage une sorte de récit idéal dont chaque oeuvre fournit une réalisation particulière.

Cette série, plus ou moins complète selon le cas, serait à peu près la suivante: Je suis né, Mon père et ma mère, La maison, Le reste de la famille, le premier souvenir, Le langage, Le monde extérieur, Les animaux, La mort, Les livres, La vocation, L'école, Le sexe, La fin de l'enfance. (Vercier, 1975: 1033).

En el corpus de autobiografías de periodistas que hemos seleccionado aquí, podemos establecer también la presencia reiterada de una serie de elementos, unas “figuras reiterativas sobre la experiencia del periodista”, como los primeros contactos con los periódicos, el acercamiento a la redacción, la relación con otros periodistas de la redacción y con el director, el periplo por las diferentes redacciones, las diferentes experiencias con el poder, los altercados con otros periódicos o la definitiva retirada del periodismo, entre otros.

La autobiografía puede considerarse una manifestación de vanidad según afirma Francisco Puertas Moya, que apunta que las autobiografías toman impulso en el narcisismo, y por ello despliegan ciertas estrategias para mitigar esa apariencia narcisista (2004: 58). Así, José María Blanco White se refugia en una carta personal que dirige al arzobispo de Whately, y José Zorrilla también se amolda al género epistolar para insertar su autobiografía. Muchas de las autobiografías que hemos trabajado comienzan con aclaraciones que pretenden evitar una imagen narcisista, por ejemplo, el autor afirma que es la insistencia de sus conocidos la que le motiva a poner por escrito sus recuerdos y memorias.

Una obra capital en el autobiografismo del XIX y que cumple con las premisas anteriores es *Memorias de un setentón*, de Ramón Mesonero Romanos. Sin embargo, para Anna Caballé el temprano ejemplo de Mesonero constituye un modelo pernicioso para el resto de autobiografías del siglo, pues instaura un estilo despersonalizado, costumbrista y en el que el peso de los elementos históricos ahoga toda referencia a la intimidad del autor.

Sin embargo, en mi opinión, la influencia de las *Memorias* de Mesonero no es del todo positiva, pese a su carácter canonizador en el desarrollo del género, pues imprimen a las obras posteriores dos rasgos desafortunados: la servidumbre del autobiógrafo al discurso histórico (en la primera mitad del siglo se trataba del sometimiento al discurso político) que, finalmente,

resultará coloreado por la vivacidad de la anécdota costumbrista, pero que permanecerá ajeno al desarrollo de la personalidad individual y, en consecuencia, alejado del objetivo primordial de la literatura de índole confesional. En segundo lugar, el anhelo por captar lo pintoresco de los acontecimientos convierte las *Memorias de un setentón* en una colección de estampas que fácilmente recuerdan al castizo autor de las *Escenas Matritenses* pero que carecen de profundidad narrativa: la visión constructiva y con sentido del pasado no se logra sólo acumulando hechos, solía recordar Américo Castro. (1995: 153)

Otro ejemplo de escritura autobiográfica notable tanto por su extensión como por su detallismo es *Impresiones y recuerdos* de Julio Nombela, obra publicada en cuatro volúmenes entre 1908 y 1912 y que pertenece a nuestro corpus de estudio. Obtuvo una gran popularidad, sólo comparable a las *Memorias de un setentón*. Para Caballé, Nombela ofrece un tipo distinto de memorias, más “domésticas” y menos históricas: “Son, por fin, unas memorias un tanto “domésticas” [...] que, sin embargo, no defraudan al amante del conocimiento intrahistórico del siglo XIX (de 1836 a 1912), desde el pequeño calvario que suponía viajar en ‘galera acelerada’ hasta los avatares de muchas publicaciones periódicas de la época, bien reseñados por la pluma del escritor” (1995: 164). María de los Ángeles Ayala ha señalado la importancia que en las memorias de Nombela tiene el periodismo:

Nombela a la hora de comentar sus primeros pasos por las redacciones de los periódicos anteriormente señalados suele seguir una misma pauta. Así se detiene en ofrecer datos sobre propiedad, dirección, integrantes de la redacción y tareas encomendadas a cada uno de ellos, remuneración, tendencia política, anécdotas significativas, sin olvidar incluir retratos pormenorizados de los principales periodistas de la época. Asimismo Nombela, en diversos momentos, realiza comentarios sobre periódicos en los que no participa directamente, pero cuya relevancia en la época es indiscutible, como sucede, por ejemplo, en las páginas dedicadas a destacar la importancia de *La Correspondencia de España*. (1991: 17).

## 5.6. Periodistas y autobiografías. A modo de catálogo

El periodista presenta una serie de rasgos que le hacen especialmente proclive a la plasmación de sus propias memorias: asiste en primera persona a los principales acontecimientos políticos y sociales, por lo que en sus recuerdos abundarán detalles más o menos relevantes de la evolución de la sociedad, y además está habituado a escribir pues a ello se dedica —o se ha dedicado— diariamente. Al margen de otras consideraciones que puedan inclinarle a escribir sobre sí mismo y que abordaremos después —de tipo económico, político, social, etc.—, podemos señalar que parece lógico que la relación entre periodistas y autobiografía resulte fecunda.

Desde el ámbito de la prensa, Miguel Ángel Aguilar subrayó el vínculo entre periodismo y literatura testimonial en la conferencia “Memorialismo y prensa”, incluida en el ciclo que la Fundación Juan March dedicó a la literatura testimonial en España en 2009<sup>266</sup>. Aguilar indicaba que al género de las memorias suelen ser muy propensos los periodistas, precisamente por las características que reviste su profesión: “Los periodistas tienden a volver una y otra vez sobre los acontecimientos y sobre sus protagonistas, después de haber tenido una primera oportunidad de observar la manera en que evolucionan, sentados en la silla de pista que les brinda su oficio”<sup>267</sup>.

A lo largo de las siguientes páginas se examinan una serie de autobiografías escritas por periodistas que ejercieron su oficio durante la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. No fueron pocos los que, a finales del siglo XIX o ya en el siglo XX, decidieron poner por escrito sus experiencias periodísticas. Hemos seleccionado un conjunto de obras de carácter autobiográfico escritas por personajes que ejercieron el periodismo, en distintos lugares y de formas diferentes<sup>268</sup>. A partir de ellas se indaga en la recreación que el periodista hace de su propia labor, de sus relaciones, de su consideración social o de sus dificultades.

A continuación se expone la lista de periodistas y autobiografías que nos han servido como corpus en la elaboración de esta segunda parte. Hemos escogido una muestra representativa de obras que abordan la experiencia periodística en primera persona y que no han sido ya objeto de minuciosos estudios, como podría ser el caso de las *Memorias de un setentón*, de Mesonero Romanos. Si bien citamos puntualmente al escritor costumbrista, hemos preferido centrar la atención en periodistas posteriores cuyas autobiografías, en algunos casos, aún no habían sido apenas exploradas.

Se ofrecen en las siguientes páginas unas pinceladas biográficas del autor —además de la propia autobiografía de cada autor, nos hemos valido fundamentalmente de la información aportada por Manuel

---

<sup>266</sup> Coordinado por Jordi Gracia, el ciclo se proponía “asediar las variantes del género en la España contemporánea, no sólo desde la perspectiva literaria sino también desde la percepción que la historiografía o el periodismo pueden tener de este tipo de obras”.

Los archivos de audio de todas las conferencias están disponibles en <http://www.march.es/conferencias/detalle.aspx?p5=2743&l=2> [Última consulta: 10-9-2015].

<sup>267</sup> En <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=22618&l=2>. [Última consulta: 10-9-2015]

<sup>268</sup> El completo estudio de Fernando Durán sobre la autobiografía en los siglos XVIII y XIX, *Catálogo comentado de la autobiografía española (siglos XVIII y XIX)* (1997), ha resultado especialmente útil e inspirador en la confección de nuestro corpus de trabajo, así como el trabajo de Anna Caballé *Narcisos de tinta* (1995).

Ossorio y Bernard en su *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, publicado en 1903— y algunas consideraciones acerca de su obra periodística y autobiográfica.<sup>269</sup>

▪ Luis Sartorius (1820-1871)

Fue Conde de San Luis y vizconde de Priego. Ocupó los cargos de Ministro de la Gobernación y Presidente del Consejo de Ministros. La revolución de 1854 propició su caída de los puestos del poder. Según recoge Manuel Ossorio, fue gran protector de escritores y artistas y fundó el Teatro Español. En Madrid, fue director de *El Español* y *El Correo Nacional* (1838-1842) y fundador y director de *El Heraldo* (1842-1854). También colaboró en *El Tiempo* y otros periódicos moderados. Falleció en Sevilla, su ciudad natal, el 22 de febrero de 1871.

Sus memorias aparecieron por primera vez por entregas en la *Revista Política y Parlamentaria*, entre 1899 y 1901.

-Sartorius, L. C. d. S. L. (1899-1901<sup>270</sup>). “Memorias inéditas del conde de San Luis”, *Revista Política y Parlamentaria*.

▪ Protasio González Solís y Cabal (1829 - 1908)

No contamos con demasiada información sobre este periodista procedente de Asturias. Ossorio aporta en su catálogo una información somera: “Escritor asturiano, fundador de los periódicos de aquella región *El Industrial*, *El Independiente* y *El Faro asturiano* (1871-1874).” (1903: 437).

-González Solís y Cabal, P. (1890). *Memorias asturianas*. Madrid: Tipografía de Diego Pacheco Latorre.

---

<sup>269</sup> Hemos preferido incluir aquí, y no en el anexo, la información sobre los autores de las autobiografías que hemos manejado. Consideramos que un breve perfil sobre los periodistas a los que nos vamos a referir puede ayudar a situar cada nombre y cada obra en unas coordenadas específicas, por lo que es pertinente no separar esta información del desarrollo del trabajo.

<sup>270</sup> Los números de la *Revista Política y Parlamentaria* en los que aparecieron las memorias del conde de San Luis fueron los siguientes: 15-11-1899, 30-11-1899, 30-12-1899, 15-1-1900, 15-2-1900, 2-2-1900, 15-3-1900, 31-3-1900, 30-5-1900, 15-6-1900, 30-6-1900, 15-7-1900, 30-7-1900, 30-9-1900, 15-10-1900, 30-10-1900, 15-11-1900, 30-11-1900, 15-12-1900, 15-1-1901, 30-1-1901 y 28-2-1901.

- Manuel del Palacio (1831- 1906)

Manuel del Palacio fue un poeta de tipo festivo y obtuvo además algunos cargos políticos y literarios destacados: ejerció como Ministro residente y ocupó un sillón en la Real Academia de la Lengua. Su carrera periodística comenzó en Granada, en 1851, cuando fundó la publicación titulada *Fray Chirimique Andana*. El autor del *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX* ofrece una detallada lista descripción de las muchas publicaciones en las que colaboró del Palacio:

[...] el Sr. Palacio ha sido redactor de *La Discusión* (1858), *El Regulador* (1859), *El Pueblo* (1860), *Gil Blas* (1864-1870); director de *Nosotros* (1858-59), *El Mosquito* (1864-69), *El Comercio* (1864), *El Periódico Ilustrado* (1866); colaborador de *El Museo Universal*, *La Ilustración Católica*, *Madrid Cómic*, *La Ilustración Española y Americana*, *La América*, *El Bazar* (1875), *La Niñez* (1879), *Blanco y Negro* (1892), *La Gran Vía* (1893), *Barcelona Cómic* (1895), *El Gato Negro* (1898), *Ilustración Artística*, *Ilustración de Madrid*, *Para Todos* (1902), *Pluma y Lápiz* (1908), *Cosmopolita* (1908), *Miscelánea*, *Revista Popular* (Vigo, 1904), *La España Moderna*, *Vida Galante* y cuantos periódicos de alguna importancia se han publicado durante los últimos cuarenta años. Ha solido usar el pseudónimo de *Paco-Ila*. (1903: 325).

-Palacio, M. (1904). *Mi vida en prosa: crónicas íntimas*. Madrid: Librería general de Victoriano Suárez.

- Julio Nombela y Campos (1836 – 1919)

De este prolífico periodista, novelista y dramaturgo recoge Ossorio los siguientes datos:

El distinguido y fecundo autor dramático, novelista y periodista Santos Julio Nombela, nació en Madrid en 1º de noviembre de 1836. Alternó los estudios de segunda enseñanza con los de declamación en el Conservatorio, donde fue discípulo de Latorre y García Luna; trabajó como actor con Teodora Lamadrid, Arjona y Ossorio, pero desilusionado de la vida teatral la abandonó muy pronto para consagrarse a la novela y al periodismo. [...] De mis datos, pacientemente reunidos, pero que seguramente serán incompletos, resulta que ha sido director, redactor o colaborador de los periódicos *Las Cortes*, de Alonso Valdespino (1855), *La Zarzuela*, con Velaz de Medrano (1856-57), *El Diario Español* (1856-1858), *La España Artística* (1857), *El Sábado* (1859), *El Fénix* (1859), *El Horizonte* (1859), [...] (1903: 305)

Julio Nombela, cuyo nombre real era Santos Nombela, fundó en 1880 la primera Agencia de revistas y artículos literarios para los diarios de provincias. Años después puso en marcha una Agencia literaria internacional. Ejerció además el puesto de vocal en la Junta Directiva de Escritores y Artistas, de la que

fue uno de los iniciadores en 1871. Empleó los pseudónimos *Vicencio*, *Fidelio*, *Pedro Jiménez*, *Mayoliff-Mayoloff*, *Juan de Madrid*, *Obleman* y *Mario Lara*, entre otros.

-Nombela y Campos, J. (1911). *Impresiones y recuerdos*. Madrid: Imprenta particular de La Última Moda.

#### ▪ Eusebio Blasco (1844 – 1903)

Natural de Zaragoza, ciudad en la que nació en el año 1844, Eusebio Blasco fue un literato y autor dramático fecundo. Su faceta periodística es evocada por Ossorio, que repasa en su catálogo la larga lista de publicaciones en las que firmó Blasco:

Como periodista formó parte en su juventud del periódico *La Discusión*, que dirigía Rivero; *La Nación*, *La Democracia*, fundada en 1864 por Emilio Castelar, *Gil Blas*, donde trabajó de 1864 a 1866, *Día de Moda* y *El Garbanzo*, que dirigió con gran éxito por los años 1878-79. Marchó después a París, donde fijó su residencia, y fue redactor de *Le Figaro* con los pseudónimos de *Rabagos* y *Mondragón*, que utilizaba también en sus correspondencias a *La Época* y otros periódicos de Madrid. Vuelto hace años a esta capital, prosiguió su incansable tarea escribiendo para el teatro, desempeñando importantes cargos administrativos, dirigiendo en 1898 el semanario *Vida Nueva* y colaborando de tal suerte en la prensa diaria, que puede asegurarse no pasó ningún día sin que su firma apareciera en las columnas de *La Correspondencia de España*, *El Liberal*, *el Imparcial*, *Heraldo de Madrid*, *Gente Vieja* y otros periódicos. (1903: 49).

A algunas de las publicaciones señaladas por Ossorio alude Blasco en su obra autobiográfica, que publicó en varios volúmenes ya a comienzos del siglo XX. Nos interesa, especialmente, el cuarto de ellos, en el que refiere sus experiencias en prensa.

-Blasco, E. (1904). *Obras completas de Eusebio Blasco. Memorias íntimas. Con una posfación del doctor Nicasio Mariscal* (Vol. 4). Madrid: Librería Editorial de Leopoldo Martínez<sup>271</sup>.

---

<sup>271</sup> Una síntesis de la biografía de Eusebio Blasco se encuentra en el trabajo de Rubio Marín, M. C. (1984). “Biografía de Eusebio Blasco”, *Cuadernos de Aragón*, nº 18-19, pp. 185-199.



- Emilio Gutiérrez Gamero (Madrid, 1844 – 1936)

Emilio Gutiérrez Gamero, además de periodista y literato, fue un destacado político republicano y miembro de la Real Academia Española (1919), con un discurso de ingreso titulado “La novela social” (1920). Vivió un tiempo en Francia durante la época de la Restauración. Ossorio recogió en su catálogo de periodistas la siguiente información sobre Gutiérrez Gamero:

Jurisconsulto, político y literato, nacido en Madrid en 1845. Ha publicado novelas y dado al teatro dramas muy aplaudidos, habiendo colaborado en numerosos periódicos, entre ellos *La Ilustración Española* y *Blanco y Negro* y actualmente en el titulado *Gente Vieja*. Pertenece a la Asociación de la Prensa de Madrid desde 1897. (1903: 192)

Emilio Gutiérrez Gamero publicó sus memorias en seis tomos, cuajados de anécdotas y detalles de los años en los que participó activamente en política y periodismo. Fernando Durán apunta el carácter impersonal de una obra más centrada en las anécdotas de la vida social que en la narración de la vida del autor:

Gutiérrez-Gamero es un buen ejemplo de un cierto tipo de libros que proliferaron en las primeras décadas del XX y que pretendían evocar amplios cuadros de la historia y la vida social españolas, más que narrar la propia vida, a través de una suma de anécdotas, recuerdos, semblanzas de literatos y políticos... Escribió el primer tomo y, sorprendido de su éxito, siguió publicando entregas. (1997: 176)

En 1948, la editorial Crisol reunió sus memorias en tres tomos, de entre los que nos interesa especialmente el tercero de ellos, por ser en el que aborda con mayor detenimiento su dedicación al periodismo.

En la Biblioteca Nacional se conserva un recorte del semanario *La Estampa*, de la sección “Los españoles célebres a través del tiempo”, dedicado a Emilio Gutiérrez Gamero (1930). Se ofrecen algunos datos biográficos del autor acompañados de imágenes de su juventud.

-Gutiérrez Gamero, E. (1927). *Mis primeros ochenta años. Lo que me dejé en el tintero*. Madrid: Librería y editorial Madrid.

-Gutiérrez Gamero, E. (1948). *Mis primeros ochenta años. Memorias* (Vol. 3). Madrid: Aguilar, colección Crisol.

-Gutiérrez Gamero, E. (1930). *Clío en pantuflas, continuación de Mis primeros ochenta años*. Madrid: Compañía ibero-americana de publicaciones (s.a.).

■ Enrique Rodríguez Solís (1844 – 1923)

Fue uno de los periodistas radicales más conocidos en su tiempo. Ossorio sintetizó la vertiente periodística de Rodríguez Solís como sigue:

Historiador, novelista, autor dramático y profesor de declamación, a quien su obra *Los guerrilleros españoles* dio justa notoriedad, así como otros de sus trabajos sociológicos y especialmente los consagrados a la mujer y a la historia del teatro español. Ha sido redactor en Madrid en *El Combate*, *La Lucha* y *El Gorro Frigio*; director de *La Federación Española* (1870), *La Ilustración Republicana*, *Gaceta de Teatros* y *La Ilustración Popular*, y corresponsal, entre otros muchos periódicos, de *La Voz Montañesa*, de Santander, y el *Diario de Avisos*, de Zaragoza. También ha colaborado en *La Niñez*, *El Mundo de los Niños*, *Heraldo de Madrid*, *Pluma y Lápiz* (1902) y *El País* (1904). Ha firmado en ocasiones *Lisso*. (1903: 390).

Pura Fernández ha estudiado la figura de Rodríguez Solís sobre todo por su participación en el debate de la prostitución tolerada a partir de los ensayos que publica en las décadas de 1870 y 1880<sup>272</sup>. Como más tarde sucederá con su correligionario Blasco Ibáñez —afirma Fernández— Rodríguez-Solís personifica la figura del *hombre de acción*; representa la tríada formada por el periodista agitador, el escritor militante y el *soldado* político. Antes de escribir sus memorias había escrito una serie de novelas históricas centradas en las invasiones francesas (*Los guerrilleros de 1808*, publicada en 1887, y *El primer guerrillero: Juan Martín, el Empecinado y La Batalla de Bailén*, ambas de 1898) y una colección de leyendas populares: *Historias populares: colección de leyendas históricas* (1874)<sup>273</sup>.

-Rodríguez Solís, E. (1931). *Memorias [de un revolucionario]*. Madrid: Plutarco.

<sup>272</sup> “El abulense Enrique Rodríguez Solís (1844-1923) constituye el paradigma biobibliográfico del raro, heterodoxo y olvidado, a pesar de su innegable faceta de hombre público en las décadas de 1860 y 1870, cuando se involucra en la vida política española y obtiene el salvoconducto para ser incorporado a la galería de personajes reales de varios *Episodios Nacionales* de Galdós, como *España Trágica* (1909) y *Amadeo I* (1910)” (Fernández, 2006: 76). Sus memorias recogen su proceso de formación, en el que la coherencia cívica y política heredada de sus progenitores es una constante, al igual que en la mayoría de autobiografías de republicanos de la segunda mitad del XIX (*op. cit.*: 78) Sobre Rodríguez Solís y su implicación en el debate de la prostitución tolerada, véase Fernández, P. (2006). “Enrique Rodríguez-Solís (1844-1923): el *soldado* de la República Literaria”, en Cruz Casado, A. *Bohemios, raros y olvidados*. Córdoba: Diputación Provincial / Ayuntamiento de Lucena, pp. 67-110.

<sup>273</sup> Véase García, B. P. (2006). “La memoria de las invasiones francesas y la revolución liberal en la novela histórica peninsular del siglo XIX”, en *Cuadernos del minotauro*, nº3, pp. 101-112.

- Francisco Flores García (1845 – 1917)

Además de periodista, Francisco Flores García fue un prolífico autor dramático. Nació en Málaga, en 1845, y comenzó allí su carrera periodística como él mismo detalla en su libro de recuerdos (1913: 9). En 1868 fundó el periódico *El Nuevo Día*. Colaboró en los madrileños *El Boletín de las Clases Trabajadoras*, *El Combate*, *La Discusión*, *El Pueblo*, *La Enciclopedia* y *La Federación Española*. Según informa Ossorio, empleó el seudónimo de *Córcholis* en las siguientes publicaciones: *La Niñez* (1879-1883), *Blanco y Negro* (1892), *El Gato Negro*, de Barcelona (1897-98), *Madrid Cómic*, *El Liberal*, de Bilbao (1903), *Pluma y Lápiz* (1903), y *Por esos Mundos* (1903) (1903: 141).

-Flores García, F. (1913). *Recuerdos de la revolución (Memorias íntimas)*. Madrid: Librería Gutenberg de José Ruiz.

- Luis Taboada (1848 - 1906)

Luis Taboada fue uno de los más afamados escritores festivos. Nació en Vigo, en el año 1848. Sus novelas, memorias, comedias y poesías fueron siempre muy conocidas. Trabajó durante mucho tiempo en *Madrid Cómic* y *El Imparcial* y colaboró con bastantes periódicos literarios, por lo que obtuvo una gran popularidad.

Manuel Ossorio alude a las memorias de Luis Taboada en la entrada que le dedica en su *Ensayo de un catálogo de periodistas*:

Para quien desee conocer mejor al hombre y al literato, nada más a propósito que su obra *Intimidades y recuerdos*. Entre los muchísimos periódicos en que ha colaborado, recuerdo en estos momentos *La Ilustración Española*, *La Ilustración Gallega y Asturiana*, *El Cascabel*, *Los Niños*, *Blanco y Negro*, *La Gran Vía*, *Barcelona Cómic*, *El Gato Negro*, *La Ilustración Ibérica*, *La Ilustración Catalana*, *El Meteoro* (Vigo, 1903), *Miscelánea*, *Nuevo Mundo*, *Vida Galante*, *Satiricón*, *Pluma y Lápiz*, *ABC*, *Actualidades* y *Cosmopolita* (1904). En 1903 el Ayuntamiento de Vigo acordó dar el nombre del fecundo y festivo escritor a una de las calles de la población. Ha solido firmar *Juan Balduque*. (1903: 443).

-Taboada, L. (1892). Yo (autobiografía) *La vida cursi*. Madrid: Librería de Fernando Fé, pp. 1-7.

-Taboada, L. (1900). *Intimidades y recuerdos (Páginas de la vida de un escritor)*. Madrid: Administración de El Imparcial.

- Alfredo Escobar (1854 – 1949)

El de Alfredo Escobar fue uno de los nombres más conocidos de la prensa monárquica y conservadora del último cuarto del XIX. Hijo del también periodista Ignacio José Escobar, comenzó pronto a colaborar en la publicación paterna, como señala Ossorio en la laudatoria reseña que le dedica.

Marqués de Valdeiglesias; nacido en Madrid en 1858; vicepresidente de la Asociación de la Prensa; vocal de la de Escritores y Artistas y oficial de la Legión de Honor. Desde su primera juventud prestó a *La Época* su valiosa cooperación, y en 1887, al ocurrir el fallecimiento de su padre el ilustre periodista don Ignacio, se encargó de la dirección de aquel importante periódico madrileño. Ha colaborado en *La Ilustración Española y Americana*. Suele usar los seudónimos de *Mascarilla* y *Almaviva*. (1903: 116).

Escobar fue además un importante revistero de salones. Su familia mantenía buenas relaciones con la sociedad madrileña, por lo que asistió a la mayoría de eventos sociales de su tiempo y dio cuenta de ellos en las páginas de *La Época* y de *El Imparcial*. En sus memorias repasa sus inicios periodísticos, incluida su estancia en los EEUU en calidad de corresponsal, así como la evolución de su carrera como publicista. Fernando Durán ha señalado la importante presencia de la vida artística y literaria en la autobiografía del Marqués de Valdeiglesias: “La temática política abunda, pero también presta mucha atención a la vida artística, literaria y periodística. Proliferan las semblanzas de escritores y políticos, ya que Escobar tiende a despersonalizar su obra y busca más el testimonio de su época que el autoconocimiento.” (1997: 134). Durán coincide con la valoración que Anna Caballé hace de las autobiografías españolas en el siglo XIX y la aplica al caso de Escobar: como sus contemporáneos, Escobar ofrece unas memorias escasamente intimistas, pródigas sin embargo en detalles de índole política.

-Escobar, A. (1949). *Setenta años de periodismo. Memorias*. (Vol. 1-3). Madrid: Biblioteca Nueva.

- Luis Bonafoux (1855 – 1918)

El nombre del escritor festivo Luis Bonafoux ha quedado ligado en la historia de la literatura al de Clarín por las aceradas disputas que ambos protagonizaron y que plasmaron por escrito<sup>274</sup>.

---

<sup>274</sup> Bonafoux escribió algunas encendidas obras en contra de Clarín, como la titulada *Yo y el plagio de Clarín* (1855). La polémica entre ambos ha sido estudiada por J. F. Botrel en “Últimos ataques de Bonafoux a Clarín” (publicado en la revista *Archivum*, 1968, nº 18, pp. 177-188) y por J. M<sup>a</sup> Martínez Cachero en “Luis Bonafoux y

Bonafoux firmó algunos de sus trabajos con el sobrenombre de *Aramis*. En 1898 dirigió en París el periódico *La Campaña* y fue corresponsal en la capital francesa para el *Heraldo de Madrid*. Colaboró asimismo en la publicación *Satiricón*.

-Bonafoux, L. (1909). *De mi vida y milagros: novela*. Madrid: Los Contemporáneos.

-Bonafoux, L. (1912). *Espanoles en París*. París: Sociedad de Ediciones Louis-Michaud.

▪ Luis Seco de Lucena (1857 – 1941)

Escritor y periodista granadino, muy vinculado al diario *El Defensor*, fundador también de *El Universal* de Granada. Ossorio afirma que “el Sr. Seco de Lucena, con su periódico *El Defensor*, fundado en 1880, ha llevado a Granada las grandes iniciativas del moderno periodismo” (1903: 426) y recoge algunas de las iniciativas en las que tomó parte Seco de Lucena para contribuir al desarrollo de la ciudad de la Alhambra:

En 1884 fue el verdadero iniciador de la campaña de la ciudad a favor de los pueblos castigados por los terremotos, mereciendo que a petición de aquel vecindario fuese nombrado hijo adoptivo de Granada; hizo el proyecto y el programa de la coronación de Zorrilla; contribuyó poderosamente a las fiestas del centenario de Colón, realizó una suscripción para el socorro de los repatriados de Cuba, e intervino numerosas veces como árbitro y consejero en la resolución de varios conflictos de carácter local. (1903: 426)

Seco de Lucena recoge toda su experiencia periodística granadina en *Mis memorias de Granada*, obra en la que suministra un elevado volumen de datos sobre *El Defensor*, periódico que estuvo bajo su dirección entre los años 1880 y 1915. Se dedicó, además, a la investigación en cuestiones árabes y hebraicas, como ha puesto de relieve Darío Cabanelas en “Luis Seco de Lucena y su obra” (1971: 6-43).

-Seco de Lucena, L. (1941). *Mis memorias de Granada*. Granada: Imp. Luis Fernández Piñar.

---

Quintero. ‘Aramis’ contra ‘Clarín’. Historia de una enemistad literaria”, *Revista de Literatura*, Madrid, 1953, pp. 99-112, fascículo 3.

- Juan Bautista Martí y Navarre

Su nombre no figura en el catálogo de periodistas de Manuel Ossorio ni en el *Manual de biografía y bibliografía de los escritores españoles del siglo XIX*, de Manuel Ovilo y Otero. Tampoco recoge su nombre Antonio Elias de Molins en su *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX* (1889), lo que resulta sorprendente puesto que Martí y Navarre colaboró con él primero en *La Dinastía* y, más tarde, en *El Heraldo* (Martí, 1931: 84). El manual de Palau incluye una somera información sobre él: apunta que publicó *El Palacio de la Justicia de Barcelona* en 1930 y *Memorias de un periodista* en 1913. Señala, además, que ninguna de esas obras se puso a la venta (Palau, vol. 8: 243). Por tanto, su obra autobiográfica<sup>275</sup>, titulada *Memorias de un periodista* (1931), es prácticamente la única fuente de información sobre este escritor catalán cuyas memorias revelan multitud de detalles sobre la formación del periodista.

Sabemos que en el año 1880 comenzó a colaborar en *El Progreso*, de Barcelona, y a partir de 1882 se vinculó a las iniciativas periodísticas que el periodista, escritor, editor y político canovista Carlos Frontaura llevó a cabo en Cataluña, entre ellas la publicación *El Principado*, para la que ejerció de gacetillero.

-Martí y Navarre, J. B. (1931). *Memorias de un periodista, 1880-1930*. Barcelona: Imprenta de Núñez y C<sup>a</sup>, S. en C..

- Adolfo González Posada (1860 – 1944)

Firma sus memorias como Alfonso Posada. Fue jurista<sup>276</sup>, sociólogo, catedrático de la Universidad de Oviedo y posteriormente de la de Madrid. Ejerció durante algún tiempo el periodismo. Ossorio recoge en su índice de periodistas la siguiente información sobre González Posada:

Doctor en Derecho y Catedrático de la Facultad en la Universidad de Oviedo; autor de numerosas obras políticas, históricas y sociológicas; colaborador de la *Revista de Legislación y Jurisprudencia*, *La Administración* (1898), *La España Moderna* (1902), *Revista Política Iberoamericana* (1894...), *Revista Popular* (1898), *La Lectura*, *La España Moderna*, *El Liberal*

<sup>275</sup> Fernando Durán tampoco incluye en su catálogo la autobiografía de Juan Bautista Martí y Navarre.

<sup>276</sup> Existe sobre su teoría política una tesis doctoral de Mónica Soria *Adolfo Posada: Teoría y práctica política en la España del Siglo XIX* (Universidad de Valencia, 2003).

de Bilbao, *El Noroeste*, de Gijón (1902), *El Español* (1902), *Nuestro Tiempo* (1903) y *El Globo* (1903). (1903: 183).

-Posada, A. (1983). *Fragmentos de mis memorias*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

■ Alejandro Lerroux (1864-1949)

Político republicano, orador y periodista. Fundó el Partido Republicano Radical y ocupó la Presidencia del Gobierno durante la Segunda República<sup>277</sup>. Nos interesa especialmente su faceta como periodista, a la que dedica un capítulo en su obra autobiográfica titulada *Mis memorias* (1963). Alejandro Lerroux dirigió, entre otros, los periódicos madrileños *El País* y *El Progreso* y escribió también en la prensa barcelonesa.

-Lerroux, A. (1963). *Mis memorias*. Madrid: Afrodísio Aguado.

■ Manuel Ciges Aparicio (1873 – 1936)

Nació en 1873. Fue colaborador del diario madrileño *El País*. Practicó el periodismo social y combativo entre 1903 y 1910. Con amplia obra literaria, es considerado por algunos especialistas como un miembro menor de la Generación del 98 (Galbe Loshuertos, 2011 :133). Comenzó a escribir cuando se encontraba en el ejército: una crónica suya sobre el general Weyler motivó su entrada en prisión, en donde permaneció durante dos años. Fue uno de los principales periodistas defensores de los ideales republicanos y de los derechos de los más oprimidos (Cantavella, 1998).

---

<sup>277</sup> Alejandro Lerroux fue un personaje clave durante las primeras décadas del siglo XX. Aquí nos interesan, especialmente, sus comienzos como periodista y su visión de la prensa. Sobre su personalidad y su evolución política, *cfr.* Álvarez Junco, J. (1988). “Los antecedentes del radicalismo en España y la personalidad de D. Alejandro Lerroux”, en García Delgado, J. L. (Ed.) *La II República Española. Bienio rectificador y Frente Popular, 1934-1936. IV Coloquio de Segovia sobre Historia Contemporánea, dirigido por M. Tuñón de Lara*. Madrid: Siglo XXI, pp. 35-52 y también Álvarez Junco, J. (1990). *El emperador del paralelo: Lerroux y la demagogía populista*. Madrid: Alianza. Acerca de la vinculación de Lerroux con la masonería, véase el trabajo de Amparo Guerra: “Alejandro Lerroux. La masonería como oportunidad” (en *La masonería en la España del siglo XX / VII Symposium internacional de historia de la masonería española*, Toledo, del 17 al 20 de abril de 1995; coordinado por J.A. Ferrer Benimeli, 1996, pp. 271-286).

Su autobiografía es prácticamente una historia novelada de sus peripecias como periodista, seguramente con un alto grado de ficción. Para Jesús Arribas, las páginas de *El libro de la decadencia* son “un documento sociológico importante para el estudio del periodismo y la bohemia en los primeros años de nuestro siglo” (Arribas, 1984: 62).

-Ciges Aparicio, M. (2011). *El libro de la decadencia: Del periódico y de la política*. Sevilla: Renacimiento.

- Eduardo Zamacois y Quintana (1873 – 1971)

Acerca de la vertiente periodística de este escritor y periodista, muy conocido por iniciar la corriente de la llamada *novela galante*<sup>278</sup>, ofrece Ossorio los siguientes datos:

Novelista y crítico. Fue redactor en Madrid del periódico republicano *El País* y ha colaborado en *El gato Negro* (1898), *La Ilustración Española* (1897), *La Ilustración Artística* (1898...), *Vida Galante* (1901), *La Correspondencia de España* (1902), *Nuevo Mundo* y *Hojas Selectas* (1903), *Cosmopolita* (1904). En febrero de 1904 era redactor del periódico madrileño *La Lucha*. (1903: 486). (1903: 486).

La obra autobiográfica de Zamacois incide en sus relaciones sentimentales con mujeres de todo tipo y recuerda, inevitablemente, a sus novelas galantes. Publicó dos títulos de corte testimonial:

-Zamacois, E. (1915). “Mirando hacia atrás: páginas autobiográficas de una vida en que sólo hubo erratas”, *Los Contemporáneos* (346).

-Zamacois, E. (1916). *Años de miseria y de risa: autobiografía, 1893-1916*. Madrid: N. Rico.

-Zamacois, E. (1969). *Un hombre que se va*. Buenos Aires: Santiago Rueda.

---

<sup>278</sup> Aunque el nombre de Zamacois se suele asociar a la novela erótica o galante de finales del XIX y principios del XX, recientemente se ha reivindicado su figura como escritor de otros géneros. En la introducción de la obra *Cortesanías, bohemios, asesinos y fantasmas*, que recoge una parte de la producción del escritor de origen cubano, Gonzalo Santonja defiende la heterogeneidad y la extensión de la obra del autor, que sólo dedicó una parte de su carrera a este tipo de novela y publicó en total más de cien obras de todo tipo (Zamacois, 2014: XII).



- Eduardo Mendaro del Alcázar (1877 – 1961)

Además de periodista, Eduardo Mendaro ejerció algunos cargos políticos, como el de Gobernador civil de Albacete. Fue redactor de los madrileños *El Español* y *España*, así como de *ABC* casi desde su fundación. Perteneció a la Asociación de la Prensa de Madrid.

Su autobiografía es una de las más interesantes que hemos trabajado, por la atención que presta a cuestiones de índole periodística y literaria.

-Mendaro, E. (1958). *Recuerdos de un periodista de principios de siglo*. Madrid: Prensa Española.

Debemos considerar una primera cuestión importante: aunque los autores de todos los textos seleccionados tuvieron una estrecha e intensa relación con la prensa, sólo tres de entre todas las autobiografías manejadas aluden en el título al periodismo: las *Memorias de un periodista*, de Juan Bautista Martí y Navarre, publicadas en 1931; los *Setenta años de periodismo* de Alfredo Escobar, que aparecen en tres tomos en 1949, y los *Recuerdos de un periodista* de Eduardo Mendaro, publicados en 1958. En estas obras los autores han querido enfatizar la relevancia de su condición de periodistas desde el título de sus obras.

En el resto, lo normal es encontrar narraciones que comprenden prácticamente toda la vida del autor y en las que la escritura en prensa suele ocupar un lugar más o menos destacado, por distintos motivos. Encontramos aquí casos de escritores que arriban al periodismo desde la vocación literaria, como Julio Nombela, que fue además un prolífico escritor de novelas por entregas; periodistas en cuya trayectoria revolución y prensa fueron de la mano, como en Francisco Flores García; o destacados personajes que ejercieron el periodismo como una vertiente más de su dedicación política, como Luis Sartorius (Conde de San Luis).

En cualquier caso, la puntualización anterior no supone que solo las obras de Mendaro, Escobar y Martí y Navarre, centradas de forma más consciente en la experiencia en la redacción, ofrezcan valiosa información desde un punto de vista autobiográfico sobre la condición del periodista. La heterogeneidad en las perspectivas desde las que se aborda la dedicación a la prensa supone, precisamente, uno de los principales puntos de interés en el estudio de las obras seleccionadas. En definitiva, prácticamente todos los autores señalados se consideraron periodistas en algún punto de su vida y dan fe en sus memorias

de esa experiencia. Por ejemplo, Eduardo Zamacois recordaba así su primera incursión en busca de empleo en la parisina editorial Garnier, que empleó a muchos españoles emigrados a la capital francesa a finales del siglo XIX<sup>279</sup>:

-Venía buscando trabajo; yo soy español, periodista...  
 Callé porque no tenía otros títulos en que fundamentar mi pretensión. (*Los Contemporáneos*, 13-8-1915)

## 5.7. Características de las autobiografías escritas por periodistas

### 5.7.a. Justificación y finalidad de la escritura autobiográfica

Pasarán por estas páginas recuerdos de aquel tiempo, sucesos en los que actué, otros presenciados personalmente y otros llegados hasta mí gracias al privilegio que para enterarse de lo que ocurre tiene siempre un periodista. [...] Saldrán al primer plano personajes y personajillos a quienes traté o vi de cerca.

(Mendaro, 1958: 7)

Diversas finalidades pueden justificar la escritura de un texto en clave autobiográfica, aunque suele estar presente un deseo rector de autoconstrucción y de autointerpretación que puede tener cierto efecto catártico, como señala Francisco Puertas:

El recurso a la escritura se interpreta así como un intento de salvación personal, que se transfigura en el proceso creativo, taumatúrgico, capaz de sanar al enfermo mediante la extroversión de sus dolencias, su verbalización, la exorcizante traslación de los defectos y problemas autodetectados en los chivos expiatorios a que quedan reducidos ciertos personajes literarios. La palabra literaria extrae del cuerpo enfermo del escritor sus demonios interiores y depura catárticamente sus complejos y sus minusvalías al endiosarlo a la función divina por excelencia, la de crear, ordenar y designar un mundo sobre el que adquiere todos los derechos; [...] (2004: 89)

---

<sup>279</sup> Sobre la editorial Garnier y la difusión del patrimonio bibliográfico español, cfr. Fernández, P. (1999). "La editorial Garnier de París y la difusión del patrimonio bibliográfico en castellano en el siglo XIX", en *Tes philies tade dora : miscelánea léxica en memoria de Conchita Serrano*, pp. 603-612. Disponible en <http://digital.csic.es/bitstream/10261/12490/1/20090317093606115.pdf>. [Última consulta: 15-11-2015].

El periodista ve muchas cosas y trata a muchas y diversas gentes; esa es, en muchas ocasiones, la razón que se aduce para ofrecer al lector la propia biografía. Lo interesante es, sobre todo, aquello que puede contar, y no tanto quién lo cuenta: así enfoca Eusebio Blasco la justificación de sus memorias:

Habiendo intervenido directamente, desde la edad de veinte años, en tantas cosas políticas, literarias, teatrales, sociales, y habiendo vivido en mundos y países distintos, las Memorias que estoy preparando, y de las cuales son capítulos sueltos estas conversaciones de ahora, son interesantes no porque las cuente yo, sino por lo que en ellas cuento. Y si abunda el yo, que siempre parece pretencioso en estos recuerdos, es porque los escribo como testigo o como autor de ellos. Así, pues, perdonadme cuando hable de mí, que al fin y al cabo son estas memorias de mi vida y el único privilegio que tenemos los que ya vamos caminando hacia los sesenta es poder hablar por experiencia propia y referir lo que de cerca vieron. (1904: 7-8)

Aunque no siempre se alude al objetivo que se persigue con la rememoración del pasado, cuando se hace son varias las motivaciones que se aducen. No es raro que aparezcan alusiones más o menos explícitas al interés económico derivado de la publicación de las memorias. Esto es patente y lógico es el caso de escritores muy conocidos y reconocidos en su momento, como el festivo Luis Taboada. Confiesa que escribe para vender algunos ejemplares, pero antes de revelar este fin, que se apresura a calificar de “noble”, hace una “advertencia importante” en la que repasa algunos de los lugares comunes que suelen alegarse a modo de explicación de la escritura autobiográfica:

No he compuesto el presente libro porque yo crea que son interesantes los episodios de mi vida, ni porque suponga que la posteridad ha de regocijarse al conocerlos, ni porque me haya incitado nadie. He escrito estas páginas para refrescar recuerdos de mi juventud, proporcionándome de ese modo la satisfacción de crearme joven mientras los escribía. (1900: 7)

A continuación señala que su interés no es únicamente el de evocar un tiempo pasado: “Aparte de esto, me ha guiado el noble propósito de vender algunos ejemplares, cosa que me agradaría muchísimo” (1900: 7).

El periodista tiene la posibilidad de contar muchas cosas, por lo que el fin de la autobiografía será dar cuenta de ellas, compartir un caudal de anécdotas sobre personajes bien conocidos de su tiempo y evocar recuerdos de tipo histórico, político y social. Eduardo Mendaro plantea su autobiografía como *un reflejo de tiempos idos*:

Pasarán por estas páginas recuerdos de aquel tiempo, sucesos en los que actué, otros presenciados personalmente y otros llegados hasta mí gracias al privilegio que para enterarse

de lo que ocurre tiene siempre un periodista. [...] Quizá, por lo tanto, a la gente joven, a la que lo es menos, y a la que ha largos lustros dejó de serlo, interesará este libro, reflejo de tiempos idos, desaparecidos en la lontananza de Cronos, libro en el que se evoca hechos, pasiones y ambiciones, todos ellos convertidos en humo y recuerdos. (1958: 8)

En el caso de Francisco Flores García se percibe un sutil tono de autojustificación y retractación a medida que se avanza en la lectura de sus *Recuerdos de la revolución*. Ya desde el prólogo, Julio Burell alude a la presencia de una “verdad trágicamente pintoresca” en la obra de Francisco Flores García (1913: VIII).

Las *Memorias de un periodista* de Juan Bautista Martí y Navarre tienen un objetivo claro y expreso desde el comienzo: son concebidas como un agradecimiento a sus compañeros de prensa, que han querido homenajearle por su larga trayectoria periodística. Éste había rechazado afectuosamente la celebración, pero a cambio plasma por escrito en una breve obra —apenas cincuenta páginas— los recuerdos que alberga de sus inicios en la profesión que ha ejercido durante toda su vida.

No obstante mi modo de pensar, agradecí sinceramente y en extremo el propósito concebido por mis bondadosos amigos, y deseando corresponder a la atención y estimándola igual que si se hubiese llevado el propósito a la realización, me pareció que la manera más adecuada y que, tal vez, más en relación estaría con aquella, habría de ser el consignar en unas cuartillas algunos hechos enlazados con mi larga vida periodística y cuyo recuerdo conservo en mi memoria, para luego hacer entrega de tales cuartillas a tan distinguidos amigos. (1931: 9)

Para Manuel del Palacio, la motivación de la que nace la escritura de sus recuerdos es, como en el caso de Martí y Navarre, extrínseca: escribe, según declara, movido por “excitaciones de amigos benévolos” (1904: 5). Quizá sea una fórmula para ofrecer una imagen de *modestia autorial* que se oponga a ese narcisismo en el que podría asentarse la autobiografía. Confiesa que no escribe por para satisfacer la propia vanidad sino para complacer a otros.

Ni argumentos de la vanidad ni estímulos de la codicia influyen para nada en la publicación de estas *Obras Completas*. Cariñosas excitaciones de amigos benévolos; forzados ocios, no desagradables a la materia, pero con los que se aviene poco el espíritu, y vagos presentimientos, naturales en quien casi ha olvidado ya cuándo era niño, son los móviles ocultos de este trabajo, cuyo agente menos activo ha sido, sin duda, mi voluntad. (1904: 5).

Mesonero Romanos había señalado también la existencia de motivaciones extrínsecas en la publicación de sus *Memorias de un setentón*. Sus reminiscencias resultan del gusto de sus amigos y son éstos los que le animan a publicarlas:

El autor de estos apuntes retrospectivos, escritor en otro tiempo del género humorístico, hoy jubilado y en plena posesión de sus quince lustros y de su cruz de San Hermenegildo correspondiente; amenguado por ende en sentidos y potencias, y conservando tan sólo de estas últimas una felicísima memoria y un escaso resto de voluntad, cede (acaso imprudentemente) a las seductoras excitaciones de sus amigos y colegas en el gremio literario, que pareciendo escuchar con interés sus familiares y trasnochadas reminiscencias, le impelen a consignarlas en el papel, y lo que es más temerario aún, a ofrecerlas a un público, que no es ya el suyo, indulgente y bonachón, de quien pudo alcanzar en otro tiempo benévola acogida y afectuosa simpatía. (1881: 1)

Mesonero declara que no es su intención la de escribir la Historia, con mayúsculas, sino algo más próximo al concepto unamuniano de *intrahistoria*. Manifiesta su voluntad de “ocuparse en aquellos pormenores y detalles que por su escasa importancia relativa o por su conexión con la vida íntima y privada, no caben en el cuadro general de la historia, pero que suelen ser, sin embargo, no poco conducentes para imprimirla carácter y darla colorido” (1881: 12).

Alfredo Escobar<sup>280</sup> confiesa que escribe animado por Marcelino Menéndez Pelayo. Según se lee en sus memorias, el periodista mantuvo en el año 1910 una conversación con él acerca de la escasez de escritos autobiográficos en España. La respuesta de Menéndez Pelayo supuso un estímulo para que Escobar se decidiese a poner por escrito su amplio caudal de recuerdos y experiencias.

Hube de preguntarle su opinión sobre la escasez de obras en España de este género cuando tanto abundan en Francia, Inglaterra y otros países. Su respuesta, atenuada con algunas excepciones, fue “que en España quienes habían tomado parte en acontecimientos de interés no tuvieron pluma fácil para escribirlos”. “Esto es sensible -añadió- todo el que tenga algo que contar, debe contarlos aún cuando se juzgue sin autoridad para ello; porque sucesos, al parecer triviales, dichos, juicios o anécdotas referentes a personas célebres pueden después servir de luz o de atisbo al historiador, el cual ya tendrá cuidado y arte para separar el grano de la paja”. (1949: 9).

Escobar se considera ante todo periodista y la escritura de cuartillas formaba parte de su naturaleza, según señala, por lo que decide emprender la escritura de unas memorias que se sumen al pequeño caudal de escritos autobiográficos de autores españoles.

---

<sup>280</sup> Sobre Alfredo Escobar, cfr. *Anexo I*, nº 15.

Si mi pluma no ha sido siempre fácil, la he obligado yo a moverse como si lo fuera, y no tocado nunca de pereza o desidia para escribir, causa concomitante, a no dudar, de la escasez de memorias y de Recuerdos entre nosotros, he emborronado durante mi larga vida periodística una cantidad de cuartillas muy respetable y todavía estoy lejos de sentir hoy cohibida esta propensión a escribir, que ha venido a ser en mí una especie de segunda naturaleza. (1949: 9-10)

El Marqués de Valdeiglesias no se refiere expresamente a la cantidad de personas que ha conocido gracias a su carrera ni a los sucesos que ha presenciado como elementos motivadores de su tarea testimonial; prefiere plantearla en términos de contribución al posterior conocimiento de la realidad de entresiglos. En cambio, Emilio Gutiérrez Gamero alude en primer lugar al elevado número y a la gran diversidad de personas con las que ha tratado durante toda su vida, como implícita justificación del interés de sus “primeros ochenta años”:

Casuales circunstancias y los diversos círculos en que he actuado, me han hecho conocer, a veces muy de cerca, desde 1854 hasta hoy día, a políticos, literatos, banqueros y hombres más o menos coruscantes, y a muchos de ellos me referiré, poniendo sumo cuidado en hacer constar que no fue de oídas, cuando trate de gentes que se rocen con mi relato. (Gutiérrez Gamero, 1925: 8).

No obstante, avisa de que su natural modestia le impedirá ofrecer simplemente un discurso sobre sí mismo en clave laudatoria. ¿Encerraría semejante puntualización un sutil ataque al estilo de otras obras autobiográficas publicadas entonces? ¿tendría en mente a algún *periautólogo* concreto al afirmar lo siguiente?: “No tema el lector que aproveche mis memorias para resultar *periautólogo*, o sea para discursar en mi pro alrededor de mí mismo; pues soy modesto por naturaleza, y creo que la modestia, que no excita celos ni hace enemigos, es la más amable compañera de la vida” (1925: 9).

Caso al margen es el de Enrique Rodríguez Solís, pues no es él quien escribe sus memorias sino que, a su muerte, sus cartas y escritos personales fueron recogidos por sus descendientes, tal como afirma en el prólogo el político y periodista republicano Roberto Castrovido (Madrid, 1864 – México, 1941):

Veo con gusto la publicación de estas fragmentarias Memorias, recogidas por sus sobrinos y albaceas, y la publicación en el *ABC* de “Los guerrilleros de 1808”. No era ciertamente un genio, pero sí un escritor muy apreciable por su fecundidad, la claridad, corrección y sencillez de su estilo, la conciencia para rebuscar detalles y dar siempre la verdad de un hecho y la honradez de sus procedimientos.

Flaqueaba en la novela, no en la historia, y no sólo acertó, sino que fue precursor, en su estudio acerca de Espronceda, anticipación de las biografías novelescas, tan en boga ahora. (1931: XXIV-XXV)

Parecida es la situación de Ramiro de Maeztu, cuya autobiografía nace de la recopilación de escritos dispersos de índole íntima. Se publica así en el año 1962 la obra *Autobiografía*, con escritos diversos del autor.

Con el fin de realizar un homenaje al periódico que fundó y en el que realizó el grueso de su carrera periodística, Luis Seco de Lucena dedica en sus recuerdos una atención especial al origen y a la evolución del diario *El Defensor de Granada*, hasta el punto de que la evocación del diario, con sus redactores y sus campañas, ocupa el grueso de las memorias de Seco de Lucena. Ofrece informaciones muy concretas sobre el diario, como la lista completa de redactores y colaboradores, en un texto que parece más bien la *biografía* del diario decano de la prensa granadina.

Eduardo Zamacois presenta sus memorias como un proyecto autobiográfico consciente y sostenido en el tiempo, pero al margen de cualquier interés social o histórico: “¿Quién sería capaz de reconstituir puntualmente todas las escenas de su historia? Para no olvidarme completamente de la mía, para sacar quizás de mis descalabros de ayer mis risas de mañana, empecé a componer este libro que, por ser autobiográfico, me costará la vida el escribirlo” (1915).

Para Adolfo Posada, sin embargo, la plasmación por escrito de sus memorias debía suponer un entretenimiento de la vejez. En nota preliminar se informa de que tras el fallecimiento de Posada en el año 44 se encontró entre sus papeles un original, “escrito a mano con letra de difícil lectura”, de los *Fragmentos de mis memorias* que se publicarían después.

Después de jubilarse de su cátedra, Posada había dedicado largas horas, entre los años 1933 y 1936, a ordenar y clasificar los documentos y cartas de su importante y voluminoso archivo - unos noventa paquetes- a fin de utilizarlos para redactar unas Memorias, que habían de ser el entretenimiento de una vejez lúcida y que él imaginaba tranquila después de una larga vida de intenso trabajo y gran actividad.

Los trágicos acontecimientos de 1936-1939 dieron al traste con este proyecto de Posada pues el archivo, tan cuidadosamente preparado, desapareció en Madrid junto con su biblioteca. Refugiado en San Juan de Luz durante buena parte de la guerra civil, decidió distraer la tristeza que lo embargaba evocando recuerdos de su pasado y plasmándolos en estos Fragmentos, sin más ayuda que la memoria, privilegiada hasta el fin de su vida. De vuelta en Madrid, una vez terminada la guerra, continúa la tarea, pero no puede completarla porque le sobreviene la muerte. (1983: 7)

Julio Nombela emprende su proyecto autobiográfico a partir de la concepción de su propia vida como una novela más de las muchas que escribió: “Una existencia, por insignificante que sea, es siempre una novela, y las novelas vividas distraen y sobre todo enseñan más que las imaginadas. El lector juzgará la mía, y sentenciará.” (1909: 7). La justificación de la escritura autobiográfica en Nombela guarda estrecha relación con el interés de la sociedad por la novela, interés del que era un buen conocedor —se dedicó con profusión al cultivo de la exitosa novela por entregas y conoció bien el panorama publicístico de su tiempo—. No es extraño, por tanto, que planteara el relato de su vida desde una concepción novelesca, hasta el punto de fundir en muchos casos su propia realidad con las tramas de sus novelas, como veremos más adelante.

Luis Sartorius, Conde de San Luis, declara emprender la escritura de sus recuerdos como un medio para expresar sus sentimientos, retratar sus conductas y reflejar las injusticias y apasionamientos de los que ha sido objeto. Trata de defender sus pasadas actuaciones a través de la evocación de las situaciones que hubo de vivir. El tono es claramente autojustificativo y queda expresado como sigue:

Quiero escribir mis Memorias, consagrandole a ello los cortos instantes de ocio que tengo en la vida, consignando los sucesos en que influí o tomé parte, con lo que quizás algún día pueda proporcionar datos interesantes a la Historia; y expresando mis sentimientos y retratando con ingenuidad mi conducta, si estas páginas se publican, la posteridad y mis hijos se convencerán de las injusticias y apasionamiento de que he sido objeto alguna vez entre mis contemporáneos. (*Revista Política y Parlamentaria*, 15-11-1899)

En cualquier caso, de forma expresa o sutil se incide en la capacidad del periodista para asistir a acontecimientos de todo tipo y en su trato con las más variadas gentes, lo que se asume como fuente de interés para el lector y justifica, en último término, la escritura de unas memorias o recuerdos.

¿A quién se dirigen los periodistas con sus memorias y recuerdos? Es difícil ofrecer una respuesta única, pero sí podemos sugerir algunas ideas derivadas de la lectura de las obras. Los escritores de publicaciones festivas, como Luis Taboada o Manuel del Palacio, piensan, probablemente, en el lector que les conoce y admira; esto explicaría la gran importancia que la peripecia hilarante cobra en sus relatos, plagados de anécdotas que recuerdan bastante a las de sus escritos en *Madrid Cómic*.

Por otro lado, llama la atención el siguiente hecho: prácticamente ninguno se dirige expresamente a futuros periodistas ni concibe sus memorias como guías o simplemente recomendaciones para futuros



trabajadores de la prensa. ¿Todavía primaba la idea de que cualquiera podía serlo y de que, por tanto, acabar en una redacción era más una casualidad que una inclinación? Trataremos de sugerir algunas respuestas a esta cuestión a lo largo de las siguientes páginas.

#### *5.7.b. Empleo de materiales periodísticos en la autobiografía*

¿Qué uso se hace el periodista del material periodístico en su obra? Parece lógico pensar que la propia prensa era una útil herramienta en la escritura de unas autobiografías que están plagadas de acontecimientos y detalles políticos y sociales.

En el caso de Escobar, es muy evidente que contaba con sus propios escritos periodísticos mientras redactaba sus memorias, pues refiere detalles menores e imposibles de recordar, como vestidos y disfraces en las fiestas de sociedad. Apunta, por ejemplo, que "doña Paz vestía de dama de la época de Luis XV, con falda color rosa con delantera de encajes, luciendo en los empolvados cabellos un gran broche de brillantes que sujetaban plumas del color del vestido" (1949: 156, vol. 2). Difícilmente podría recordar Escobar muchos años después los pormenores del atuendo de la aludida doña Paz sin recurrir a los textos de sus propias crónicas de salón.

Julio Nombela reconoce que escribía diarios en su juventud, costumbre que pudo serle muy útil para la redacción de sus *Impresiones y recuerdos*: "En aquel tiempo escribía yo por las noches rápida y lacónicamente lo que me había pasado durante el día. En la del 5 de julio tracé estas líneas después de consignar lo sucedido: 'No quiero meditar en mi desgracia. Esperanza, no me abandones'" (1909: 250). Además, también señala sus novelas como depositarias de parte de sus experiencias, como estudiaremos más adelante. No menciona explícitamente, sin embargo, el empleo de sus propios materiales periodísticos, aunque sí se refiere al periódico de juventud que creó junto a Bécquer y cuyo primer ejemplar, lamentablemente, ya no conserva:

Durante muchos años he conservado un ejemplar de aquel periódico malogrado al nacer; pero se me ha extraviado y lo siento porque el artículo-programa que escribió Becquer para *El Mundo*, debía figurar en la cada día más buscada, leída y apreciada colección de sus obras. (1909: 216)

Emilio Gutiérrez Gamero reconoce que no puede partir de ningún material impreso porque todo lo ha perdido en el curso de una vida *algo descabalada*:

Yo bien quisiera copiar cartas autógrafas probatorias de mis dichos y de mis hechos; pero mi vida, algo descabalada, ha sido causa de que, en el ir de allá para acá, se hayan extraviado papeles que ahora me vendrían como anillo al dedo. Por desgracia, mi escaso relieve no puede suplir la susodicha falta, y así estos retazos de lejanos días habrá que tomarlos como impresiones del que pasa por la vida y cuenta lo que aconteció, suyo o ajeno, sin gesto de hurañía para lo nuevo ni plaudente [*sic*] entusiasmo para lo viejo. (1925: 7-8)

Se lamenta además en varias ocasiones de no conservar sus primeros experimentos literarios o su primer artículo para ejemplificar la simpleza y mediocridad de sus escritos iniciáticos. Gutiérrez Gamero es el único que se refiere puntualmente a los aspirantes a periodistas: les recomienda ser humildes sobre todo al principio, pues los primeros trabajos escritos suelen ser bastante vulgares.

Luis Seco de Lucena, en cambio, emplea *El Defensor de Granada* como la principal fuente documental de su obra autobiográfica. El periodista recurre continuamente a sus artículos con el fin de recrear la evolución de la publicación y de la ciudad de la Alhambra. Solo dedica la primera parte de sus memorias a rememorar sus inicios en la prensa; el resto de la obra se destina a dar cuenta de los avatares relacionados con el decano de la prensa granadina y de la contribución del periódico a la evolución de la ciudad.

En cualquier caso, el periodista tiene a su disposición un caudal de materiales que pueden facilitarle la tarea de la escritura, sobre todo si la obra se concibe como un rosario de anécdotas periodísticas, literarias y sociales, no siempre muy vinculadas a la intimidad del autor. Parece lógico pensar que las referencias tan precisas y cargadas de detalles coloristas que leemos en algunas autobiografías proceden de las páginas de los periódicos a los que dedicaron su juventud. Aunque no siempre confiesen recurrir a estos materiales para *refrescar* la memoria o para concretar los pormenores de los episodios que narran, es fácil imaginar al periodista poniendo por escrito sus memorias con algún periódico de amarilleadas hojas al alcance de la mano.





## CAPÍTULO 6. EL PERIODISTA EN AUTOBIOGRAFÍAS

La mayoría de periodistas se detienen en el mismo tipo de episodios al evocar sus memorias: cómo llegaron a la profesión, cuál fue su primer artículo, qué relación mantuvieron con los directores de las publicaciones en las que trabajaron, qué visión tenían de los frecuentes lances de honor entre periodistas, etc. El crítico francés Bruno Vercier ha estudiado los motivos que resultan recurrentes en la expresión de la intimidad, es decir, en la autobiografía (1975). Siguiendo su propuesta, y adaptándola a nuestro trabajo, tratamos de determinar, analizar y comparar los motivos que se repiten en la mayoría de las autobiografías de periodistas.

Cuando un periodista recuerda su vida, ¿en qué detalles de la experiencia periodística se detiene? ¿Qué elementos en común y qué diferencias se perciben en la recreación de la profesión periodística que se hace en cada una de las autobiografías? ¿Qué nos puede enseñar sobre la condición del periodista en el último tercio del XIX? ¿De dónde podrían proceder algunas de las ideas y de los motivos que se manejan, de la propia experiencia o de la fusión entre la experiencia y los tópicos que han rodeado tradicionalmente la profesión? Pretender ofrecer respuestas concretas y cerradas a estas cuestiones resultaría quimérico, pues requeriría una investigación de la trayectoria de cada autor en profundidad. Tratamos, en cambio, de detectar tendencias generales y de comparar experiencias, con el fin de conocer cómo se recrea el propio pasado periodístico y de apuntar por qué se transmite una determinada idea del periodista. Esto nos permitirá, después, establecer relaciones con las novelas protagonizadas por periodistas, que son objeto de estudio en la *Parte III*. Desde el ámbito francés, el profesor de la universidad de Laval (Canadá) Guillaume Pinson indica la existencia de conexiones entre los relatos autobiográficos de periodistas y las novelas protagonizadas por periodistas. Apunta que las escenas clave coinciden en uno y otro discurso:

Les récits de souvenirs sont très proches des romans du journalisme et sont constitués autour des mêmes scènes clefs et des mêmes grandes topiques: la rencontre avec le directeur du

journal, la fondation du journal, la scène de café, ou encore, l'irrésistible attrait pour la vie littéraire, entre autres. (2012: 126).

¿Ocurre lo mismo en el ámbito español? ¿Coinciden también las escenas clave evocadas por periodistas en sus autobiografías y las que rodean a los personajes de las novelas? De ser así, ¿se tratan de igual forma en ambos géneros, novela y autobiografía? Para poder ofrecer algunas respuestas a estas cuestiones precisamos, en primer lugar, conocer qué escenas clave recrean los periodistas al recordar su pasado.

### 6.1. La vocación

Una primera cuestión que nos interesa es cómo se aborda la llegada a la profesión, es decir, qué factores motivaban el ejercicio del periodismo. Todos los autores estudiados se detienen en esta cuestión, que está directamente relacionada con la existencia de una determinada *vocación*. Esa inclinación natural puede ser de diferentes tipos: política, social y/o literaria.

Las razones que motivaban a ser periodista presentaban diferente naturaleza según las circunstancias personales de cada uno de los periodistas. Entre ellas encontramos, como veremos a continuación, el deseo de labrarse una carrera política, el interés en viajar y conocer otras realidades, la necesidad de obtener algunos ingresos de forma inminente y/o el deseo de comenzar una carrera literaria.

Luis Sartorius (1820-1871), Conde de San Luis, supone un buen ejemplo de personaje que se acerca al periodismo como primer paso para la construcción de una carrera política. En los años en los que Sartorius se dedicó a la prensa —es decir, durante el reinado de Isabel II—, el periódico era una vertiente más de la actividad que se suponía en un político. No necesita, por tanto, explicar el contexto de sus inicios periodísticos —simplemente apunta que “el destino” le condujo al periodismo—, pues apenas se entendía la actividad política sin la escritura en los órganos periódicos vinculados a las ideas de un partido. Da cuenta de quiénes fueron sus primeros maestros en periodismo, cuál fue la cabecera en la que insertó sus primeros escritos y el carácter de éstos:

El destino me llevó al lado de Bravo Murillo, a quien puedo considerar como mi primer catedrático en el periodismo. Con él colaboré en el periódico *La Verdad*, que cambió poco a poco su nombre por el de *El Porvenir*, al que vinieron a prestar su cooperación D. Juan Donoso

Cortés y D. Dionisio Alcalá Galiano. En ellos hice mis primeros artículos de costumbres y crítica literaria, sin atreverme aún a nadar en el proceloso mar de la política. (*Revista Parlamentaria*, 15-11-1899)

Las palabras de Sartorius sugieren un itinerario para el periodista novel a principios de la década de los 40: de los textos de crítica literaria y costumbres, menos comprometidos, se pasaría a escribir los más influyentes artículos políticos. Este recorrido no sería, seguramente, fruto de la decisión del aspirante a periodista, sino del director, que sólo ofrecería las secciones de mayor peso político a escritores con cierta trayectoria en el periódico.

En el caso de Alfredo Escobar (1854-1949), la conexión con el periodismo se debe, en primer lugar, a la influencia paterna; no obstante, Escobar hijo decide consagrarse a la prensa sólo después de regresar de un viaje a los Estados Unidos que hizo en 1876 como corresponsal de *La Época*.

Alfredo Escobar reconoce que su primera “afición al oficio” nació a raíz de la dedicación paterna: “Mi padre —don Ignacio José Escobar— era un excelente periodista del que heredé yo la afición al oficio” (1949: 18). Ofrece ciertos detalles que, además de mostrar la anegada dedicación de su padre a la prensa, ilustran el contacto que desde niño mantuvo con la redacción de *La Época*:

Mi padre permanecía en el periódico gran parte del día. Cuando los redactores se marchaban a almorzar él ordenaba las cuartillas, revisaba las pruebas, redactaba los telegramas de la agencia Fabra y abría el correo. Como no podía moverse de allí, el criado de la casa le llevaba el almuerzo en una fiambra que tenía unas ascuas en el recipiente inferior. En el deseo de que no almorzara solo me enviaba mi familia algunas veces para que le hiciera compañía; yo permanecía junto a mi progenitor jugando con las obleas o garabateando cuartillas. Este fue mi primer contacto con una redacción. (1949: 20)

Trabajador, entregado, familiar... el modelo de periodista que Alfredo Escobar ofrece de su padre se aparta de la idea de periodista de vida disoluta, acuciado siempre por la precariedad y que ha de probar mil y un ardides para sobrevivir. La adscripción a un periódico como *La Época*, serio, conservador, con cierto prestigio social entre los sectores más elevados de la sociedad, y además en calidad de director desde el año 1887, son datos cruciales para comprender el modelo de periodista de Ignacio José Escobar. Alfredo Escobar, a través de la evocación de su padre, contribuye a dotar de cierto prestigio a la figura del periodista. Recuerda que era un buen trabajador y cabeza de familia y, a la vez, un excelente periodista.

Si bien el periodismo formó parte de la formación y la educación infantil y juvenil de Alfredo Escobar, éste relaciona sin embargo el descubrimiento de lo que llama *verdadera vocación al periodismo* con un viaje a los Estados Unidos que realizó en 1876. Ejerció como corresponsal con motivo de la Exposición Universal de Filadelfia. El viaje tuvo una importancia capital en su trayectoria porque lo orientó definitivamente hacia el periodismo: “Tal fue uno de los hechos más interesantes de mi vida, pues hasta entonces no había determinado cuál habría de ser mi futuro y fue este el viaje que marcó mi vocación al periodismo” (1949: 43). Esta afirmación revela la concepción que Escobar albergaba del periodismo: viajar, tratar con gentes muy diferentes y dar cuenta de lo que se descubre en lugares de los que, según testimonia el autor, tan poco se sabía en España a finales del siglo XIX.

Un punto de contraste con las afirmaciones de Escobar lo ofrece Enrique Rodríguez Solís (1844-1923). Confiesa que llegó al periodismo debido a sus aficiones y estudios, pero también a ciertas adversidades económicas sufridas por la familia: “De un lado reveses de la fortuna, sufridos por mi buen padre, y de otro mis aficiones y estudios, me llevaron a la titulada ‘carrera’ literaria y a la llamada ‘vida periodística’” (1931: 73). No profundiza ni en los reveses paternos ni en el tipo de aficiones que cultivaba en su juventud, pero vincula indirectamente el ejercicio del periodismo con una necesidad imperiosa de trabajar para poder colaborar económicamente en su hogar. ¿Hubiera sido Rodríguez Solís periodista de contar con una situación familiar desahogada y de no producirse en su entorno esos “reveses de la fortuna”? Quizá sí, pues manifiesta tener también las inclinaciones literarias que en muchos casos conducían al trabajo en una redacción; de cualquier modo, es relevante que ligue sus inicios en prensa con las necesidades familiares: sugiere con ello que el periodismo supone un medio para obtener una rápida fuente de ingresos sin necesidad de dedicar tiempo al estudio de una carrera.

Francisco Flores García (1845-1917) señala su doble afición a la literatura y a la política como el origen de su dedicación periodística: “Mi afición a la política, juntamente con mi afición a la literatura, me sugirieron la idea de fundar un periódico [...]” (1913: 9). Flores García decidió crear *El Nuevo Día*, publicación en la que escribía en los pocos ratos libres que le dejaba su ocupación como herrero mecánico en la fábrica de lienzos de algodón de los marqueses de Larios, en Málaga. Aclaraciones como la siguiente confirman su interés en mostrar la férrea voluntad con la que se inició en el periodismo y en el activismo social, actividades que seguramente entendía como las dos caras de una misma moneda:

Como Napoleón el Grande —y perdone la comparación el lector discreto—, apenas si dormía tres horas, y apenas se concibe que tuviera tiempo para la labor que realizaba. No faltaba a mi obligación en La Industria Malagueña, redactaba para mi periódico lo que dejo dicho; concurría al Círculo Artístico-Literario, de cuya Junta Directiva formaba parte; a la Sociedad Dramática de

Amigos de los Pobres, donde también era de los directivos, y aún me quedaba tiempo para escribir obras escénicas (1913: 10-11).

Gracias a las referencias temporales que ofrece, sabemos que esta primera iniciativa periodística data de principios de la década de 1860. Flores García es, por tanto, un obrero que llega al periodismo imbuido de un afán de mejora y progreso social y que, consecuentemente, dirige una primera tentativa periodística —la creación y redacción en solitario de un periódico— a los menos favorecidos: “Si todos mis lectores se hubieran suscrito a *El Nuevo Día*, ¡qué negocio tan magnífico! Desgraciadamente, muchos de ellos no sabían leer<sup>281</sup>, y la mayoría de los que no eran analfabetos, no tenían dinero para la suscripción” (1913: 9).

Escribir en un periódico era una actividad habitual en la gente joven que se preocupaba por el rumbo de la sociedad. Emilio Gutiérrez Gamero (1844-1936) relaciona juventud y periodismo en las décadas centrales del siglo, época de su propia incursión en la prensa. Se refiere al periodismo como un *virus* que afectaba a todos los jóvenes de su generación. Gutiérrez Gamero confiesa que experimentó desde joven una *comezón folicular* (1848: 495). Por tanto, plantea su vocación periodística en términos de “tendencia común de toda una generación”. En *Mis primeros ochenta años* expresa así esta idea:

El virus del periodismo había inficionado, quizá más en aquella época que en la actual, los espíritus de la gente joven, cuya generación —sin pretensiones de marcar nuevos derroteros a las ideas ni humos de destruir añejos y usurpados prestigios con savia renovadora y fresca— aspiraba a que la libertad fuera un hecho inamovible, dado que los reaccionarios oscurantistas gobiernos, con vejámenes e inicuos atropellos, tapadera de sus concusiones, oprimían el pensamiento, y ni la seguridad personal del ciudadano hallábase garantizada. (1948: 138)

Gutiérrez Gamero recurre al tópico de la llegada a la ciudad del periodista advenedizo que ha escrito sus primeros artículos en periódicos locales y que trae cartas de recomendación para que las notabilidades del lugar puedan suministrarle *un destino*. La condición de periodista resultaba seductora para el joven sobre todo porque podía abrirle el camino del Ministerio.

¡Y poco que seducía ser periodista! Llegaba a Madrid un chico listo que, en la capital de su provincia, fue redactor de *El Bardo de Tormes* y traía una carta de recomendación para Don Emilio o don Nicolás o don Pedro, los cuales complacientes le admitían en la redacción del periódico para inflar telegramas o para hacer gacetillas, o pegar fajas, por supuesto de meritorio, y ya se juzgaba en condiciones de codearse, andando el tiempo, con los conspicuos.

---

<sup>281</sup> Testimonios como este muestran que el fenómeno de la lectura colectiva y en voz alta fue consustancial al nacimiento de la prensa de carácter obrero; de otro modo carecería de sentido la afirmación de Flores García.



Algunos, los menos, llegaron y los demás quedáronse en el deseo. ¡Pero es tan dulce pensar que por el camino de periódico se logra ser ministro! (1948: 495)

A pesar de la atracción que ejercía en los espíritus juveniles, era bien sabido que el periodismo no ofrecía unas condiciones económicas y laborales satisfactorias, salvo que se llegase a alcanzar un destino en la administración o en el Ministerio. Esto no ocurría más que en algunos casos felices, por lo que no es de extrañar que el periodista en ciernes se encontrara con la oposición paterna ante sus anhelos periodísticos. Eusebio Blasco (1844-1904) vincula sus primeros impulsos hacia el cultivo de las letras con el radical desacuerdo de su padre. En la remembranza que hace de su decisión de emprender la carrera literaria se atisba un punto de arrepentimiento: “Mi padre no me había dejado ser militar, empeñado en que fuese, como él, arquitecto, y no le resultó la prohibición, porque me dediqué a las letras, cosa que también le parecía muy mal, porque para él, que había hecho una fortuna edificando, literato era sinónimo de pobre, cosa de que me he convencido, aunque muy tarde.” (1904: 14).

Blasco literaturiza su comienzo en el periodismo, como puede leerse en el siguiente episodio que relata la llegada a Madrid del joven periodista en ciernes. El autor, que acaba de quedar huérfano de padre y precisa una colocación, califica de milagro el encuentro con su amigo Pablo Nougués, que se produce nada más llegar a la capital. Nougués le facilita la entrada a la redacción del periódico en el que trabaja, una publicación liberal que encaja con las ideas políticas de Blasco.

Allá por el otoño de 1862 llegó a Madrid, un joven pálido y melenudo que venía de su pueblo lleno de ilusiones y exhausto de dinero. Había vivido en su tierra en un medio ambiente extraño; en su casa, atmósfera de liberalismo y de grandes pasiones políticas; en el círculo de sus relaciones de infancia y de colegio, todo lo contrario; porque habiendo pasado días y noches en casa del Conde de Robres y en las conferencias de San Vicente de Paul y en palacios de carlistas, no sabía el pobre hombre de qué lado echar al quedarse sin padre y tener que ser el sostén de la familia. Los liberales somos muy buenos, pero no servimos para nada útil en la vida práctica. El estudiantón, que ya había hecho en su pueblo tomos de versos y comedias y periódicos, a pesar de no tener más que diez y ocho años, pidió recomendaciones para Madrid, y los carcundas sus amigos se las dieron para el Nuncio, para los nobles del carlismo y para D. Pedro Lahoz, director de *La Esperanza*. De modo que el hombre, educado para miliciano nacional, venía a Madrid a ser neo por fuerza. Pero como hay un Dios para todos los españoles y una Virgen del Pilar para uso especial de los aragoneses, el uno y la otra de acuerdo hicieron un milagro. Subía el mozo aquel por la carrera de San Jerónimo en un coche simón, en cuyo pescante llevaba el cochero la modesta maleta del hombre de las ilusiones, cuando de pronto le detuvo el coche un amigo, el primero que vio y encontró, por su dicha. Este amigo se llamaba Pablo Nougués. El viajero era yo. (1904: 17-18)

Las motivaciones que conducen a Luis Taboada (1848: 1906) al periodismo no brotan, como en el caso de Blasco o de Gutiérrez Gamero, de la necesidad más o menos acuciante de obtener un destino y una remuneración. El escritor de *Madrid Cómic* confiesa que dos impulsos le condujeron a la escritura humorística: una escasa aplicación a los estudios –motivo que retoma irónicamente cuando se lamenta de las malas condiciones de vida del escritor: “¿Por qué no me habré dedicado a presbítero?” (1892: 7)– y la temprana afición a la escritura de composiciones satíricas dirigidas a sus amores juveniles (1892: 4). La ilusión por lograr *escribir para el público* no le abandonó cuando, poco después de dejar su Vigo natal, obtuvo un cómodo puesto en el Ministerio: “Era yo empleado del Ministerio de la Gobernación y tenía fama de activo y laborioso; pero aún viéndome muy considerado por mis ‘superiores’ y en camino de hacer carrera, toda mi ilusión la cifraba en escribir para el público” (1900: 105). Puede decirse, por tanto, que Taboada recorrió el trayecto inverso al que aspiraban muchos periodistas de su tiempo: si lo frecuente era ejercer el periodismo para lograr la un destino en el gobierno o en la administración, Taboada sueña desde su cómoda y prometedora posición institucional con escribir en la prensa.

El periodista republicano Alejandro Lerroux (1864 – 1949) plantea la vocación periodística como uno de los aspectos de la afición a las letras. En su caso, confiesa que la afición a escribir se manifestó a edad temprana, por lo que empezó a ser periodista desde su misma infancia:

De modo que yo debí ser periodista desde que empuñé la pluma para hacer palotes, pero no me enteré de que poseía tal aptitud hasta que las circunstancias me pusieron a prueba. ¿Cómo fue ello? Desde mozaibete sentí dentro de mí la afición a las letras, que tanto se confunde con el periodismo, el cual no es sino uno de los aspectos -y no el mejor- de aquéllas. Fomentada la afición por el medio ambiente de Cádiz, donde pasé mi mocedad, allí escribí mis primeros versos, manifestación primaria de la vocación de escritor; allí los leí en público también por primera vez. (1963: 176)

El tránsito de la inclinación literaria a la periodística es sencillo, según plantea Lerroux. Presenta esta evolución como un proceso natural en el escritor en ciernes: “Pues de publicar unos versos a querer publicar artículos, primero, literarios o tenidos por tales y después de polémica, de combate, si se tiene temperamento, no hay más que dar un paso” (1963: 176). En el caso del periodista y político republicano, la familia no resultó un obstáculo para el cultivo de las aficiones publicísticas, más bien actuó como un acicate: “Mi fama no debió pasar mucho de la órbita de mi familia, pero fue suficiente para estimularme” (1963: 176-177).

Hemos dejado para el final dos ejemplos llamativos de temprana vocación hacia el periodismo: los que ofrecen en sus memorias Juan Bautista Martí y Navarre y Eduardo Mendaro (1877-1961). Ambos autores se detienen en sus primeros tanteos con la prensa y en la firme decisión que adoptaron desde la primera juventud de emular a sus admirados periodistas. Abordan además la cuestión desde un punto de vista muy personal: explican qué clase de motivaciones les inclinaron hacia el periodismo y ofrecen detalles concretos sobre sus primeras y entrañables tentativas periodísticas *caseras*.

Juan Bautista Martí y Navarre expresa con sencillez la atracción que desde niño sintió por los periodistas y los periódicos; una inclinación para la que no es capaz de encontrar una causa concreta. La dificultad en hallar una explicación al afán por ser periodista muestra, por un lado, los límites difusos de la profesión, y por otro, la carencia de beneficios prácticos y materiales que reportaba el periodismo. Era difícil, por tanto encontrar una razón que justificara esa ilusión infantil por ser como aquellos que “hacían diarios”, según expresa Martí y Navarre:

Desde que en mi niñez hube aprendido a leer, atrajeron mi atención los periódicos, sintiendo verdadero entusiasmo por los mismos y admirando a los que “hacían diarios”. Me hubiera gustado ser uno de ellos. ¿Por qué? Jamás he llegado a explicármelo. (1931: 11)

Encontramos en sus recuerdos un enternecedor episodio relacionado con la infancia “periodística” del escritor: la creación de su propio periódico cuando contaba con solo doce años. Ofrece una multitud de detalles sobre sus ritmos de trabajo que parecen reconstruidos con el fin de mostrar una tempranísima vocación: “Empleando en ello varios días, redacté a mi manera y escribí a mano un, digamos, prospecto anunciando la aparición del periódico y lo circulé entre los individuos de mi familia y los compañeros del colegio” (1931: 11). Cuestión complicada, según cuenta Martí y Navarre, resultó la elección de un título para su publicación; finalmente decidió llamarla *El Vapor*. El autor recuerda con precisión la estructura y el aspecto que presentaba esta empresa infantil:

En la cabecera se destacaba el barco, estampado con el molde; debajo, el título en letras muy visibles estampadas con otros moldes, que aún conservo; y seguidamente y a dos columnas, manuscritas como lo había sido el prospecto, un llamémosle artículo, noticias relativas al colegio y —sin duda, para justificar el título— una relación de algunas de las embarcaciones llegadas a nuestro puerto, entresacadas del *Diario de Barcelona*, del que mi padre era antiguo suscriptor. (1931: 12-13)

A pesar del particular empeño que puso el jovencísimo Martí en su empresa —confiesa que él mismo se encargaba del reparto a los suscriptores, o que aprovechaba los fines de semana para escribir— *El Vapor*

no tardó en naufragar por causas más o menos predecibles: “Suscribiéronse al periódico padre, mi madre, un tío paterno sacerdote y ocho o nueve compañeros del colegio” (1931: 12).

Más allá de la simpática rememoración de esta aventura periodística de la infancia, Martí y Navarre trata de reforzar su vinculación desde bien pronto al periodismo. Sus memorias se dirigen, principalmente, a los compañeros periodistas que han querido homenajearle en su retirada de la profesión, por lo que quizá este episodio puede suponer un guiño a los que han dedicado sus días al ejercicio del periodismo. Por otro lado, sabemos que Martí y Navarre no se dedicó en exclusiva a la prensa; fue además abogado y desempeñó cargos en las carreras de fiscal y juez<sup>282</sup>. La extensa e íntima recreación de su afición a las tareas del periodismo desde la infancia podría tener como objetivo insistir en su condición de periodista, a pesar del haber cultivado también otros campos profesionales.

Otro ejemplo de extensa evocación de la determinación de ser periodista lo ofrece Eduardo Mendaro. El madrileño dedica a este tema algunas páginas que tratan de ilustrar su inclinación por el periodismo y el escaso entusiasmo que esa preferencia despertó en su padre. Mendaro ofrece una profunda disección de lo que suponía en su tiempo —las últimas décadas del XIX— tener la firme intención de dedicarse a la prensa.

Califica su intención de *ardiente*, *irrefrenable*, *única*, prácticamente irracional y superior a cualquier recomendación o prohibición familiar. El joven aspirante a periodista confiesa que ya había preparado algunos textos en la intimidad de su habitación. No sólo se había ejercitado en la redacción de artículos, también había escrito cuentos y el comienzo de una novela “no precisamente digna de pasar a la antología de la literatura castellana” (1958: 11). Para Mendaro, por tanto, el periodismo se presenta relacionado estrechamente con las aficiones literarias, como en el caso de otros muchos autores.

Eduardo Mendaro vincula el periodismo a otras ocupaciones que los padres no suelen elegir para sus hijos, como la poesía o la música. Sugiere además que su vocación era tanto más atípica en su entorno

---

<sup>282</sup> Así lo explica Juan Martí y Navarre al inicio de su obra:

El haber ejercido la profesión de abogado durante más de treinta años, el desempeñar cargos en las carreras de fiscal y judicial y el haber llegado a ocupar y seguir, todavía, ocupando importante cargo en el ayuntamiento de esta ciudad, no han sido motivos bastante poderosos para que yo, por el no corto espacio de cincuenta años, haya dejado de venir dedicándome al periodismo. Desde 1880 y alternando con las ocupaciones que me han proporcionado y proporcionan los medios para atender a la subsistencia de mi familia y a la mía propia, vengo trabajando en y para la prensa, con la que, en consecuencia, celebro en el presente año mis bodas de oro. (1931: 7).

en cuanto era él el primero en su familia que mostraba interés por un uso de la escritura alejado de los fines más prácticos y rutinarios.

¡El periodismo! ¿Qué era aquello? ¡Jamás se les hubiera podido ocurrir! Como ha determinado ninguna familia “este chico será poeta”, “este muchacho compondrá óperas”. Y realmente era extraña mi vocación, porque perteneciente por vía paterna a una estirpe de propietarios cubanos con apellidos enraizados por ascendencia materna a una serie de hidalguillos castellanos, muchos de cuyos individuos sirvieron a la patria con la espada, no se había dado el caso de que ninguno de aquellos ni de éstos sintiera el impulso de manejar la pluma más que para sus epístolas particulares. (1958: 11-12)

¿Qué motivaba exactamente la vocación de Eduardo Mendaro? Es interesante la explicación que ofrece el autor, pues permite conocer el tipo de estímulos que atraía a los jóvenes hacia una ocupación que ni gozaba del apoyo familiar —salvo en los casos de estirpes de escritores y periodistas o, en el extremo opuesto, en hogares que precisaban aumentar sus ingresos— ni les ofrecía un modo de vida económicamente deseable. La capacidad de influir en el curso de la sociedad y la cierta estimación que el periodista suele recibir en sociedad —aunque interesada, como sugiere Mendaro, en la mayoría de casos— son los ejes principales de la atracción que el periodismo despertaba en la juventud —recordemos el *virus del periodismo* al que hacía referencia Gutiérrez Gamero—. Mendaro sintetiza así los focos de interés que presentaba el periodismo en el momento en el que él se empeñó en ejercerlo:

¡El periodismo! ¡Cómo admiraba yo desde el rincón de mi sosegado hogar a aquellos extraordinarios directores de los grandes diarios madrileños! Les veía imaginativamente disponer, con la fuerza de las páginas impresas obedientes a su voluntad, de la marcha política del país; encauzar, o mejor, crear la opinión prevalecedora en las grandes cuestiones afectantes a la vida nacional; manejar, en fin, los hilos de tanto problema en cuya entraña ellos profundizaban y luego definían con la autoridad de quien sabe que ha de ser oído y escuchado. Y los redactores, por todo el mundo recibidos, y halagados y admirados en demanda de un elogio, de una crítica favorable, de un, por lo menos, adjetivo realzador del nombre, de la condición social en el hombre, de la belleza y distinción en la mujer. (1958: 12)

Más adelante, se pregunta por el propósito que anima en general a los periodistas. Mendaro considera que es una mezcla rara de vocación, pasión política y ambición. Matiza la cuestión de la ambición periodística y aclara que ésta no tiene origen económico: “Ambición, entendámonos, no precisamente de dinero en mano, cobrando en la administración del periódico, porque en realidad los sueldos apenas existían: quince duros, treinta, hasta cuarenta. [...]. Se pasaban muchas penurias con los míseros estipendios de un redactor.” (1958: 29).

¿Hacia dónde apunta entonces la ambición del periodista? Mendaro sintetiza esta ambición como una mezcla de deseo de notoriedad y de beneficio económico derivado de un puesto notable.

La ambición se cifraba en un porvenir más o menos próximo o remoto y estaba asentada en los bandazos que la política pudiera dar al partido cuyas ideas y cuyo programa defendía el periódico en el que se trabajaba. Porque conseguido el poder, todos los periodistas que con su pluma habían ayudado al fausto acontecimiento querían participar de los beneficios que del mismo se derivaban. Todos aspiraban a ocupar cargos: ministro, gobernador, diputado, un puesto en una embajada... (1958: 29-30).

Eduardo Mendaro comenta que entre los periodistas de entonces reinaba el siguiente lema: *el periodismo conduce a todas partes siempre que se sepa dejarlo a tiempo*, es decir, es un trampolín del que el aspirante a notabilidad debe valerse sólo durante el tiempo imprescindible. ¿Por qué? Quizá la explicación se halle en relación con la cuestión de la vocación y la consideración del periodismo como un fin o como un medio: si uno emprende la labor periodística como medio para alcanzar otras posiciones, no tendrá dificultad en abandonarlo una vez logrado el objetivo inicial. Sugiere, entonces, que quizá el periodista más hábil o más ajustado al modelo del momento sea el que menos vocación periodística tiene y el que, por tanto, con mayor facilidad podrá dejar la prensa en el momento justo. La misma idea había señalado Eusebio Blasco a finales de siglo: “De la Prensa salen los funcionarios, los diputados, los senadores, los ministros; pero no olviden los periodistas mozos un proverbio extranjero que dice: ‘La Prensa conduce a todo, a condición de abandonarla’” (*El Mundo de los Periódicos*, 1899: 309).

La comparación que hace entre el periodismo de sus inicios y el de mediados del XX invita asimismo a la reflexión: “axioma que entre los profesionales de hoy sonará a algo inconcebible y absurdo, toda vez que ahora el periodismo es una carrera segura, seria, respetada, con su sueldo garantizado, sus ascensos reglamentarios y sus derechos pasivos” (1958: 29-30). Esta última afirmación del periodista madrileño podría ser muy discutible, pero en cualquier caso es sintomática de la evolución que él percibe en el ejercicio del periodismo desde los días en los que comenzó a ejercerlo y el momento en el que escribe sus memorias, a mediados del siglo XX: “Pero como en aquellos tiempos no había nada de esto, el ejercicio del periodismo era considerado más bien como un trampolín para saltar al campo de la política activa... y remunerada” (1958: 30).

Un último caso que merece la pena destacar, por su oposición a todos los ejemplos hasta ahora manejados, es el de Adolfo Posada (1860-1944). Fue Catedrático de Derecho en Oviedo y Madrid,

además de colaborador de algunas publicaciones, tanto especializadas en Derecho (*Revista de Legislación y Jurisprudencia*, 1898, *La Administración*, 1898), como de índole general: *La España Moderna*, 1902, *El Liberal* (Bilbao) o *El Globo*, 1903 (López de Zuazo, 1981: 258). Debemos advertir que las condiciones de producción y publicación de su autobiografía deben tenerse en cuenta en la valoración de sus afirmaciones sobre la condición de periodista. No es el mismo Posada quien publica sus memorias; son sus herederos los que toman todos sus escritos personales y deciden, ya en la década de los 80, editarlos en forma de volumen autobiográfico.

Adolfo Posada no sólo manifiesta que nunca tuvo intención de dedicarse al periodismo, sino que además expone un concepto de la profesión muy negativo. Confiesa que en algún momento pretendió escribir en los periódicos, pero sólo como medio para obtener dinero con el que ayudar en su familia, nunca como cultivo de una profesión que admirase, porque el periodismo como profesión *no le atraía*.

No sé bien quién me recomendó tan eficazmente; pero el caso fue que un buen día me llamaron de *El Progreso*, periódico avanzado, y su director me recibió muy amable en su despacho. Había oído que yo quería ser periodista, lo que no era enteramente exacto: me habría gustado escribir en los periódicos y ganar algunos reales para descargar la mesada del padre, pero el periodismo como profesión no me atraía. (1983: 140)

Posada consiguió su puesto en *El Progreso* gracias a sus conocimientos del alemán, lengua que traducía fácilmente. Francisco J. Laporta, en su obra sobre el perfil político y sociológico de Posada, indica que recurrió al periodismo con escaso éxito para sufragar los gastos de su estancia en Madrid, desde 1879 hasta 1883: “Para sufragar los gastos de su estancia en Madrid se recurre, como es tradicional, al periodismo: Posada va a intentar, con su título de doctor y todo, la carrera periodística, pero de ello sólo resultará un fracaso” (1974: 25).

La sentencia con la que Posada concluye su experiencia periodística resulta demoledora con la profesión y con los que la cultivan: “Y así fui yo periodista. No pasé de la puerta de la redacción. Lo de hablar mal de lo que uno no sabe y según el rumor de quien manda no se había hecho para mí” (1983: 142). Con estas palabras, trata de desvincularse de una ocupación que considera interesada, mendaz y malintencionada. A partir de aquí, las memorias de Posada se centran en otros campos de su interés y su actividad, con lo que el autor da por concluida su relación con el ámbito de la prensa.

En general, se puede observar que, salvo en el caso de Posada, los autores de autobiografías que han ejercido el periodismo muestran una vocación temprana y acusada por la práctica periodística, que podía

tener orígenes diversos y manifestarse de modos también diferentes según las circunstancias personales de cada autor.

Uno de los valores que los escritores señalados destacan en su autobiografía, y que en buena medida justifica su escritura y publicación, se deriva, precisamente, de la condición de periodista de quien escribe. Esta condición permite tratar a gentes diversas e influir de diferentes formas en los acontecimientos de la sociedad, que los periodistas tienen la ocasión de presenciar desde la primera línea que les brinda su trabajo en una redacción. No parece extraño, por ello, que los escritores se afanen en consignar su inclinación por ejercer la tarea que justifica el interés de las memorias para el lector. Algunos casos, como los de Juan Bautista Martí y Navarre o Eduardo Mendaro, ofrecen, según hemos visto, ejemplos más íntimos, extensos y detallados de cómo se manifestó en ellos la vocación periodística, cómo se recibió en sus entornos familiares y cómo iniciaron desde la infancia tareas relacionadas con la escritura y la publicación.

En este punto se puede plantear la siguiente cuestión: ¿responde esta evocación de la vocación a cierta estrategia? Si precisamente uno de los valores principales de sus escritos autobiográficos se deriva de la condición de periodista de quien la escribe, no parece muy lógico señalar que se llegó al periodismo de manera forzada o en contra a la voluntad propia. Precisamente quien niega radicalmente su interés inicial en la prensa —Adolfo Posada— no publicó en vida sus memorias ni trató por tanto de presentar sus recuerdos de forma que pudieran ser interesantes para quien los leyera.

Resulta curioso que en los artículos costumbristas que abordan la figura del periodista la cuestión de la vocación se descarte de entrada —¿quién en su sano juicio querría ejercer una actividad tan mal remunerada, origen de tantas penalidades?, parece ser el mensaje imperante— mientras que aquí encontramos a periodistas que, aunque críticos puntualmente con los males de su profesión —veremos más adelante como caracterizan el trabajo diario del periodista; no siempre de forma halagüeña—, se muestran apasionados desde la juventud por la misma.

Cabe, por último, formularse un par de interrogantes a modo de hipótesis: ¿el tiempo dulcifica los recuerdos y, por ello, desde la distancia se contempla con una mezcla de nostalgia y ternura la primera inclinación por las tareas literarias y periodísticas? A pesar de todo, ¿compensaba dedicar la vida al cultivo del periodismo? No podemos obviar que publican sus autobiografías los periodistas que son más o menos conocidos y que han logrado consolidar una larga carrera en la prensa; ¿cómo serían las



autobiografías de tantos periodistas anónimos que, como sabemos, poblaban las redacciones a cambio de un mísero jornal? Seguramente, el tratamiento de la cuestión de la vocación sería muy distinto.

## 6.2. Todo periodista tiene su mentor

En los comienzos literario-periodísticos<sup>283</sup> suele aparecer la figura de un guía, consejero o mentor que facilita el acceso al periodismo. Desde un punto de vista estructuralista, y entendiendo la autobiografía como la narración de una vida, podríamos identificar esta figura con la de un auxiliar que, de acuerdo a un esquema actancial, cataliza, facilita o permite la dedicación al periodista<sup>284</sup>. La función de este mentor suele ser informar, aconsejar o guiar al aspirante a periodista desde la sabiduría que le proporciona su mayor experiencia en todos los niveles. El periodista novel encuentra en él un apoyo en sus inciertos inicios y, con frecuencia, la relación acaba derivando en amistad. Esta relación entre mentor y periodista novel se asemeja a la que se establece en todos los ámbitos entre protectores y protegidos, pero tiene algunas características propias: se da sólo durante los primeros pasos del periodista y no facilita tanto el ejercicio continuado del periodismo como el acceso al mismo. Una vez que el periodista ya ha empezado a establecer sus propias relaciones y ha encontrado un hueco en el panorama de la prensa, la función de ayudante del mentor se diluye y esta figura desaparece. Ese apoyo inicial del mentor suele traducirse en presentar a su *tutelado* a personas relevantes que pueden publicar sus composiciones literarias o proporcionarle un puesto en una redacción.

Mediante el recuerdo de la relación del periodista en ciernes con su mentor se tratan algunas de las cuestiones más relevantes que afectan a la profesión durante la segunda mitad del siglo XIX, como la condición del periodista o las astucias de las que se ha de valer si quiere prosperar. Además, en muchos casos el mentor va a determinar la orientación que adquirirá la trayectoria del periodista. Veamos algunos de los tratamientos más sugerentes de esta figura en el catálogo de autobiografías consignado.

---

<sup>283</sup> Hablamos de comienzos “literario-periodísticos” porque en bastantes casos es difícil distinguir la incursión en la literatura de la incursión en las tareas más propiamente periodísticas; no era raro comenzar publicando en prensa alguna composición literaria y, desde ahí, iniciar la actividad periodística. En todo caso, nuestros autores no son sólo poetas, novelistas o dramaturgos: todos ellos trabajaron en redacciones y dan cuenta en sus memorias de esa experiencia periodística.

<sup>284</sup> Nos referimos al esquema actancial de Greimas en la parte tercera del trabajo.

Francisco Flores García llega a Madrid desde Málaga y entra bajo la supervisión literaria de Roberto Robert<sup>285</sup>, que corrige sus trabajos y le da los primeros consejos sobre el mundo de la literatura, la publicación y la prensa. Además, le facilita el acceso a Bécquer, director entonces de *La Ilustración de Madrid*, revista en la que publica Flores sus primeros versos (1913: 22).

Roberto Robert informó inmediatamente al joven Fernández Flores de la situación que sufrían los escritores en España, a modo de sibilina advertencia. Las primeras impresiones que recibe el recién estrenado periodista no son nada optimistas: “Los escritores españoles no comen nunca. Cuando tienen apetito, no tienen qué comer; y cuando (los que triunfan) llegan a tener qué comer, ya no tienen apetito... porque han perdido el estómago”<sup>286</sup> (1913: 24). Destaca la claridad con la que Flores consigna la mejora del panorama publicístico desde que su mentor le habló en tan sombríos términos.

Los tiempos han cambiado, si no total, relativamente. Gracias a Isidoro Fernández Flórez, que llevó a los periódicos de batalla un sentido literario de que antes carecían, ahora el aprendizaje es menos duro y más corto<sup>287</sup> (para el que tiene condiciones, se entiende); la bohemia no tiene razón de ser, en virtud de que las aludidas publicaciones comparten la política con la literatura, y es más fácil, por lo tanto, llegar con apetito, sin haber perdido el estómago, a la hora del triunfo; [...] (*Ibidem*).

---

<sup>285</sup> Roberto Robert, cfr. *Anexo I*, nº 48.

<sup>286</sup> Es obvio que Robert emplea la idea del hambre como símbolo de una significación mucho más profunda, pero no deja de ser significativo que Eusebio Blasco, en la necrológica que le dedica en *La Ilustración Española y Americana* (1-5-1873) recuerde una anécdota que revela la los periodos de precariedad alimenticia por los que llegó a atravesar Roberto Robert:

Saltaba un gimnasta sobre el trampolín y un caballero espectador estaba tan asombrado que no dejaba de dar a Robert con el codo, exclamando:

-¡Pero ve V. esto! ¡Pero qué cosa!

Y Robert con gesto desdeñoso: -Yo he saltado más.

-¿Más?

-Más.

-No es posible.

-Le digo a V. que sí. Yo he saltado desde el almuerzo de un lunes a la comida de un sábado sin tropezar con un solo garbanzo en el camino. (“Roberto Robert”, *La Ilustración Española y Americana*, 1-5-1873).

<sup>287</sup> Blasco sintetiza así los complicados inicios de Robert, que eran los habituales en los jóvenes como él:

¡Pobre muchacho! Vino a Madrid, como todos los del gremio, a probar fortuna, y formó parte de una porción de periódicos callejeros, que morían tan pronto como nacían. Ese primer paso que hay que dar en la vida del arte y de las letras para llegar cerca del público tardaba en darlo, y la necesidad tenía cara de hereje. Pero ¿qué importaba? Él tenía confianza en él mismo. Esperando su día, entretuvo su desdicha en unión de algunos compañeros de letras que son hoy bien conocidos. Escrich era de los amigos íntimos. [...] (*La Ilustración Española y Americana*, 1-5-1873)

Flores García se plantea la profesión en términos de supervivencia: ha mejorado la situación porque mientras que antes el escritor renombrado parecía víctima del hambre, a comienzos del siglo XX puede al menos mantenerse.

[...] pero, aparte unos cuantos autores dramáticos —no muchos— y tal cual novelista pornográfico, ¿quién puede jactarse de vivir no ya con lujo, sino con holgura a punta de pluma?... Nadie. Los literatos de mayor crédito y más solicitados ganan para vivir en una decorosa medianía... ¡y gracias! Eso es todo.

En aquella época, los más renombrados se morían de hambre... si no podían conseguir un destino del Gobierno... o una popularidad como la de Roberto Robert. (1913: 24-25)

Juan Martí y Navarre menciona al periodista y escritor Domènec Juncadella<sup>288</sup> como figura clave en su acceso a *El Progreso*, diario para el que Martí ejerció como corresponsal en Barcelona.

Hizo éste que yo le acompañara a visitar a don José Saltor, y después de mi presentación al mismo le hizo entrega de mis artículos para que los leyera y viera si podía publicarlos en *El Progreso*. Leyólos el Doctor Saltor y terminada que hubo la lectura no sólo dijo que los admitía y que serían publicados, sino que me ofreció una plaza de redactor en el periódico. Acepté complacido el ofrecimiento y en el acto el doctor Saltor me hizo entrega del nombramiento de “Redactor-Corresponsal” de *El Progreso* en Barcelona (1931: 18-19)

Luis Seco de Lucena, vinculado durante mucho tiempo a *El Defensor de Granada*<sup>289</sup>, periódico que fundó en 1880 y dirigió hasta 1915, también contó con su guía en la senda del periodismo: en Sevilla, el periodista confiesa que el trato con D. Agustín González Ruano<sup>290</sup> le proporcionó facilidades para el cultivo y desarrollo de las aficiones periodísticas (1941: 3). A través de la mediación de González Ruano, pronto logra participar de la vida literaria y periodística de su entorno, como consigna con detalle en las siguientes líneas:

[...] de tal suerte que al mes de estar en Sevilla, penetraba con la intimidad del compañerismo, en las redacciones de los diarios *El Universal*, *El Porvenir*, *La Legitimidad*, *El Anunciador*, *El Español* y *La Voz de la Patria*, publicando en ellos artículos y poesías sueltas y,

---

<sup>288</sup> Domènec Juncadella i Ballbé: “Féu crítica teatral a *La Veu de Catalunya* i escriví a la premsa comarcal. Poeta premiat repetidament als jocs florals de Barcelona, publicà *Poesies* (1919), *Els camins de sang i de dolor* (1923), *Les albes de l'amor* (1927) i *Llibret de felicitacions* (1927), i tres novel·les rosa: *Quan l'amor neix* (1931), *El giravolt del cor* (1933) i *Un altre horitzó*. També publicà obres, del mateix caire, en castellà” (en *enciclopèdia.cat*, <http://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0035064.xml>). [Última consulta: 10-9-2015].

<sup>289</sup> Ángel Ganivet (1865–1898), figura clave en el ambiente cultural e intelectual del 98, publicó en *El Defensor de Granada* de Luis Seco de Lucena buena parte de su obra. Cfr. Díaz de Alda, M. C. (2000). *Estudios sobre la vida y obra de Ángel Ganivet: a propósito de las Cartas finlandesas*. Madrid: Castalia.

<sup>290</sup> Agustín González Ruano, cfr. *Anexo I*, nº 25.

en sus folletines, las novelas y leyendas tituladas *Pele*, *La flor amarilla*, *La hija del desierto*, *El Movimiento continuo*, *La guerra Civil* y *La Hada del Mar*; editando la revista literaria *El Guadalquivir* y teniendo el honor de conocer a la eminente escritora y periodista María Leticia Bonaparte, viuda de Ratazzi [...] (1941: 3)

En el caso del periodista Alfredo Escobar cabe formularse la siguiente cuestión: ¿necesita un mentor quien ha pasado su infancia en una redacción y cuyo padre es director de una de las más consolidadas y respetadas publicaciones del Madrid de la segunda mitad del XIX? La respuesta es sí, aunque no exactamente para iniciarse en el periodismo, tarea que resultó harto sencilla para Escobar pues todo su entorno facilitaba el contacto con la prensa. Cuando en 1875 triunfó la restauración y el joven Escobar quiso obtener una colocación como el resto de sus compañeros de redacción, tuvo que intervenir Juan Pérez de Guzmán<sup>291</sup>, redactor también de *La Época*, para convencer a Ignacio Escobar de que se obtuviese un destino para Escobar hijo. A través del ministro de Fomento se le consigue una credencial del negociado de Exposiciones que le permitirá además actuar como corresponsal del diario durante la Exposición Universal de Filadelfia (1876)<sup>292</sup>.

La condición de guía y consejero de Pérez de Guzmán es recordada por Escobar al hilo de su partida a los Estados Unidos. Merece la pena reproducir las palabras que, según recuerda Escobar, le dirigió Juan Pérez de Guzmán antes de marchar, pues recogen una breve pero sugerente “preceptiva del corresponsal novato”:

A fin de llevar a cabo la misión de corresponsal, había recibido unas lecciones de Pérez de Guzmán quien, para empezar, me dijo: “Tú nos cuentas todo, absolutamente todo lo que veas. Iremos borrando lo que sobre; seguramente quedará algo. Lee todo lo que puedas y si te es

<sup>291</sup> Juan Pérez de Guzmán, cfr. *Anexo I*, nº 45.

<sup>292</sup> Destaca en la declaración de Escobar la naturalidad con la que asume que, una vez ha triunfado el régimen al que es afín el periódico, los redactores han de obtener ciertas prebendas en concepto de gratitud por el apoyo prestado a don Alfonso desde las páginas de *La Época*. Se deriva de ello una noción del periodismo como *estación de paso* hacia una mejor colocación. Así lo expresa Escobar hijo: “El triunfo de la Restauración me hizo creer, en mi inconsciencia juvenil, que por haber servido de humilde amanuense a los redactores de *La Época* en sus trabajos por la causa, era yo tan vencedor como los que habían luchado por Don Alfonso en la Prensa o conspirado en los salones, y me consideraba merecedor de alguna recompensa” (1949: 10). Escobar padre se niega a satisfacer la demanda del joven, puesto que ni él mismo había solicitado a la recién instaurada Monarquía otro destino distinto al de la dirección de su diario. Será la mediación de Pérez de Guzmán, mentor y guía de Alfredo Escobar, la que facilite la satisfacción de su aspiración.

Más mi protector y maestro Pérez de Guzmán, el más activo e influyente de los redactores del periódico, me ayudó en la empresa; con su insistencia y la mía, y aprovechando la amistad que unía a mi padre con el marqués de Orovió, ministro de Fomento, logré que al fin acogiese la idea y transmitiese mi ruego, valiéndose este satisfecho con una modesta credencial para desempeñar un puesto en el Negociado de Exposiciones. (1949: 10-11).

fácil leer libros españoles en voz alta, mejor, para acostumbrar así al oído a redactar. Empieza tus artículos por el tercer párrafo, es decir, suprime los dos primeros, para huir de los preámbulos y aclaraciones inútiles. Cuida de las asonancias, que si en la poesía dan musicalidad, en la prosa hacen feísmo. Etc., etcétera." De este modo marcó unas directrices a las que me atuve con rigor para dar principio a mi tarea. (1949: 43-44)

Otra relación entre mentor y periodista novel que ofrece sugerentes frutos es la que mantiene Eduardo Mendaro con el que considera el "maestro en información política", Manuel Sáez de Quejana<sup>293</sup>. A través de la evocación de sus primeras conversaciones conocemos los requerimientos que en la década de los 80 se exigían a quienes cultivaban la información política. Cuando Mendaro fue destinado a la sección de política del periódico, Quejana le transmite una serie de consejos que se pueden sintetizar en dos máximas: debe llevar buena ropa y tratar al político en plano de igualdad.

-Lo primero que necesita usted- me aleccionó aquel periodista tan experimentado- es buena ropa: la levita para frecuentar el Salón de Conferencias del Congreso, el frac para asistir a las fiesta oficiales. Después, desechar la timidez en el trato con estos envarados superhombres, teniendo la cortesía y el respeto naturales, pero en un plano de relativa igualdad, porque si ellos poseen la fuerza de sus posiciones políticas, nosotros disponemos de los periódicos que llegan todos los días al público y hacen y deshacen reputaciones. Y gracias a los andadores que me tendía Quejana, no necesité mucho tiempo para abrirme paso en aquel mundo, en el que pronto me hallé muy a gusto. (1958: 15-16).

Para Eusebio Blasco, la figura clave en sus comienzos es Pablo Nougués<sup>294</sup>. Nada más llegar a Madrid se encuentra casualmente con este amigo. El encuentro es recordado como providencial por Blasco, porque Nougués le comunica nada más verle que tiene una propuesta laboral para él: "-Esta es la redacción de *La Discusión*, donde yo trabajo. Esta mañana se ha despedido al redactor del correo extranjero. Ahora mismo te vas a tu casa, te mudas y vienes a buscarme a las ocho; porque esta misma noche estarás trabajando." (1904: 18-19).

En el caso de Alejandro Lerroux, quien le abre las puertas de la redacción de *El País* es su propio hermano, Arturo Lerroux, amigo personal del director de la publicación, Antonio Catena. La iniciativa para que Arturo mediase en la entrada de Alejandro en la publicación partió del mismo Alejandro:

-Voy a entrar contigo, me vas a presentar y vas a pedir para mí una plaza de redactor en el periódico.

---

<sup>293</sup> Manuel Sáez de Quejana, cfr. *Anexo I*, nº 51.

<sup>294</sup> Sobre Juan Pablo Nougués y Liñán, cfr. *Anexo I*, nº 38.

Mi hermano se detuvo sorprendido. Le parecía un poco violento. Razoné de manera que no admitía réplica. Era tanta mi razón como mi necesidad.

En efecto, me presentó y pidió plaza para mí en la redacción.

-Bueno, sí -le respondieron- podrían colocarme en la edición de provincias, y luego ya veríamos...

Salí radiante. Ya era redactor de un diario de Madrid, nada menos que *El País*, el tercero en importancia nacional, [...]. (1963: 179)

Una vez en la redacción recibe las instrucciones de Eusebio Grado, encargado de la edición de provincias en *El País*. Grado enseña al joven periodista a ejercer de *redactor de tijera*, un puesto que Lerroux asume como necesario en la formación gradual del periodista:

Ciertamente, para ser periodista completo hay que empezar en los puestos más modestos si quiere uno identificarse con el oficio y la profesión, que de todo tiene. Así empecé yo. Eusebio Grado, encargado de la edición de provincias, me puso delante un montón de periódicos procedentes del cambio con la Prensa universal, me entregó unas tijeras y me dijo:

-Vamos a ver, pollo, ahí tienes todo ese material. Vete sacándole el jugo. (1963: 179-180)

Eusebio Grado trata de inculcar en su aprendiz el peculiar espíritu de la labor de periodista de tijera, que consiste en incluir muchos recortes y ningún comentario en clave personal: "Recogía mis pegotes y me aconsejaba: 'No comentes, no comentes; lo que importa es muchas noticias'. Pero yo no me corregía del vicio y hoy le presentaba un suelto manuscrito, mañana un articulillo breve... Buena parte de ello iba a las cajas, pero yo no me daba por enterado" (1963: 180).

Por último, destaca la relación entre guía y pupilo que presenta Manuel Ciges Aparicio<sup>295</sup>. En su periplo por el Madrid de finales del XIX, su mentor, Estanislao, pasa de ser un ayudante y guía que le enseña a desenvolverse en la ciudad, a un oponente. Estanislao tiene un destino en el Consejo de Estado, pero hace una vida tan derrochadora y disoluta que, lejos de facilitar los comienzos de la carrera literaria de Ciges Aparicio, acaba por obstaculizarlos; no obstante, este personaje sirve de hilo conductor para ir explorando las más sórdidas antesalas de la gloria (Alonso, 1985: 111). Estanislao pertenece al mundo marginal y decadente de la bohemia: "Estanislao es un bohemio, funcionario de Consejo de Estado con el sueldo siempre embargado, borracho y energúmeno en sus actitudes, prototipo de lampante, amigo y

---

<sup>295</sup> Trabajos interesantes sobre la figura, poco estudiada, de Manuel Ciges Aparicio, son el de María Ignacia Barraza, "El agua y el eterno femenino: estudio de circe y el poeta de Manuel Ciges Aparicio según las teorías de Gaston Bachelard" (en *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 2013, nº 2, pp. 2-7), que supone una reinterpretación de la novela de Ciges *Circe y el poeta* (1926) a la luz de las teorías del imaginario de Bachelard; o el de Sylvia Truxa, "El laberinto carcelario de Ciges Aparicio" (en *Anales de Literatura Española*, 1986-1987, nº 5, pp. 512-532), en el que estudia el accidentado proceso de escritura y publicación de la novela *El cautiverio* (1903), que había aparecido anteriormente como folletín en las publicaciones *Vida Nueva* y en *El País*.

antiguo compañero de mítines de Melquiades Álvarez” (Arribas, 1984: 63). En el seno de la redacción, el joven Nolo (hipocorístico de Manuel) tiene otro guía: Roberto, personaje en el que está la figura de Roberto Castrovido, que llegaría a ser el director del periódico (Arribas, 1984: 70).

El *Libro de la decadencia* de Ciges es una obra en cualquier caso rayana en la ficción y muy peculiar. Abundan en ella los nombres de personajes del momento: Dato, Melquiades Álvarez, Salmerón, Canalejas, Romero Robledo, Pablo Iglesias, etc. pero los recuerdos de Ciges son desordenados y no se evocan con rigor o con afán de precisión, como ha señalado Jesús Arribas: “No es puntual ni riguroso Ciges en sus recuerdos y, por ello, no puede tomarse el libro como pura autobiografía” (1984: 71). No sabemos si verdaderamente hubo un Estanislao en la vida de Ciges, ni si tras ese nombre se ocultaba un mentor real. Cecilio Alonso, que ha estudiado la vida y la obra de Manuel Ciges Aparicio en diferentes obras<sup>296</sup>, afirma que, a pesar de la abundancia de referencias claras a personajes y sucesos del momento<sup>297</sup>, no ha podido identificar el modelo real de Estanislao: “Aunque su figura bien podría responder a algún oscurísimo personaje de la mendicancia intelectual de aquellos años, nos inclinamos a interpretarlo como una síntesis literaria en la que Ciges resume diversas facetas de la vida bohemia” (1985: 105-106). Jesús Arribas ha relacionado esta enigmática figura con la de Héctor, un amigo de juventud de Ciges:

Hasta la misma figura de Estanislao, que es la más novelesca, es el desarrollo de Héctor, un amigo al que se refiere en su artículo “Los fuertes”: (...) mi viejo amigo Héctor, de verbo ardiente, peligroso en sus efusivas manifestaciones de entusiasmo (...) reparo en su larga barba (...) verde gabán y turbias botas de requebrajado charol con tacón torcido” (*El País*, 12-5-103) (1994: 71-72).

---

<sup>296</sup> Son de Cecilio Alonso las ediciones de las novelas de Manuel Ciges Aparicio *Del cautiverio: el libro de la vida trágica* (1985), *Del cuartel y de la guerra: El libro de la crueldad* (1986), *El libro de la decadencia: Del periódico y de la política* (1986), *El libro de la vida doliente del hospital* (1985) y la recopilación *Novelas de M. Ciges Aparicio*, (1986). Además, ha publicado algunos trabajos recientes sobre el escritor: “El doble exilio de Manuel Ciges Aparicio (1909-1913)”, en *Laberintos: Revista de Estudios sobre los Exilios Culturales Españoles* (2014), artículo en el que aborda el exilio en París del escritor; y “La mirada antropológica y social de Manuel Ciges Aparicio en ‘El Cuento Semanal’”, en *Cultura Escrita y Sociedad* (2007), que estudia el estilo y la génesis del único relato que Ciges publicó en la conocida colección, titulado *La venganza* (1909).

<sup>297</sup> Cecilio Alonso ofrece una relación de los personajes en clave que aparecen en la obra con sus referentes reales; así, el periodista Ricardo Fuente sería “el director” o “el caballero elegante”; Antonio Catena, propietario de *El País*, sería “el anciano”, y Salmerón, “el jefe” (en “Introducción” a *El libro de la decadencia: Del periódico y de la política*, 1986: 27).

### 6.3. Primeros artículos y primeras pesetas

Más allá de sus experiencia juveniles con periódicos caseros o la de la escritura en la intimidad del dormitorio de artículos, cuentos, poesía o fragmentos de dramas y novelas, se recuerda con cierta emoción el verdadero estreno en la prensa. En unos casos la ilusión procede del prestigio de la cabecera que acoge al periodista novel; en otros se destaca especialmente la alegría generada por la recepción del dinero con el que se gratificó la primera publicación.

Es un lugar común en los recuerdos de periodistas la evocación de la emoción experimentada al leer el nombre propio *en letras de molde*. Algunos ejemplifican muy bien con su propia experiencia este momento e incluso recuerdan el título, el estilo de su contribución y la cantidad exacta que percibieron.

Emilio Gutiérrez Gamero era amigo del hijo de Pedro Calvo Asensio, lo que le permitió escribir un primer artículo para *La Iberia* cuya publicación *en letras de molde* le colmó de emoción: “Don Pedro [Calvo Asensio] tuvo la bondad de insertarlo en aquel periódico, gracias a la influencia filial, y yo la satisfacción de ver en letras de molde el producto de mi ingenio, ¡nada menos que en *La Iberia*! (1948: 495-496).

La voz del Gutiérrez Gamero maduro y experimentado rememora con ironía la mediocridad de ese primer trabajo. Con ello, recuerda que el periodismo es una carrera en la que se evoluciona y se mejora con el paso del tiempo, por lo que al periodista novel le conviene ser siempre humilde. Los comienzos suelen ser mediocres, avisa a los *audaces principiantes*:

¡Qué lástima haberlo roto, como rompí mis juveniles ensayos literarios! De haberlo guardado, aquí lo pondría para escarmiento de audaces principiantes, pues el mencionado articulejo era malo y soso de veras. (1948: 495-496)

Enrique Rodríguez Solís se detiene en sus primeros “cuatro duros” ganados gracias a la publicación de un cuadro histórico en *El Museo de las Familias*, revista del “sabio catedrático y buen escritor Francisco de Paula Mellado<sup>298</sup>”: “El colmo para un principiante. ¡Puede imaginarse el gozo con que llevé a mis padres esos cuatro duros!” (1931: 73-74).

Dichoso se mostró también el joven Juan Bautista Martí y Navarre cuando un tío sacerdote le encargó un artículo para una de las revistas católicas que publicaba. A pesar del carácter modesto de la cabecera, Martí y Navarre experimentó verdadera emoción al contemplar su artículo publicado: “Halagado con el

---

<sup>298</sup> Francisco de Paula Mellado, cfr. *Anexo I*, nº 35.



encargo, procuré cumplirlo de la mejor manera que supe, mostrándose mi mentado tío muy contento al recibir mi labor; no siendo para explicada [sic] la satisfacción tan grande que experimenté al ver en letras de molde mi primer escrito que, como los demás, apareció firmado con el seudónimo *Cecilio Sorrento*" (1931: 14-15). Enrique Vera, en *Memorias de un periodista*, llega a comparar el júbilo proporcionado por la contemplación del propio nombre en prensa con la unión amorosa: "¡Oh, efecto portentoso de las letras de molde! Dicen que el placer que experimenta un joven al leer impreso su primer artículo solo puede compararse al que se siente con la posesión de la mujer amada" (1890: 8).

Menor es el énfasis con el que Luis Seco de Lucena, fundador y director de *El Defensor de Granada*, recuerda su primer escrito en prensa; sin embargo la precisión con la que lo evoca denota que recuerda bien los detalles de ese texto iniciático, o quizá que lo conservó entre sus papeles personales y lo tenía a mano mientras redactaba sus memorias. Se trataba de un artículo que apareció en *Diario de Cádiz* acerca del naufragio de un barco, el *Luicella*, en la bahía de Sanlúcar (1941: 3).

La emoción que supone leer el propio nombre en las páginas de la prensa es recreada con viveza por Luis Taboada, a quien sus primeras publicaciones en *El Cascabel*, de Carlos Frontaura, colmaban de un júbilo incomprensible para los que le rodeaban. Taboada sugiere que la emoción provocada por la contemplación de la propia firma en el periódico sólo puede ser comprendida por los periodistas:

Cada vez que aparecía un artículo mío en aquel periódico inolvidable, experimentaba un júbilo inmenso y no me cansaba de leer y releer mi nombre y apellido en letras de molde. [...], todos los domingos muy temprano me situaba en la Puerta del Sol esperando que los chicos lo vocearan para comprarlo inmediatamente; y era tal mi emoción cuando veía en él mi firma, que alguna vez llegó a preguntarme el vendedor:

-¿Qué es eso, señorito? ¿Se va usted a morir?

Yo estaba a punto de contestarle:

-¡Si supiera usted quién soy yo! Está usted hablando con este Luis que firma aquí abajo...

Pero me contenía porque no me llamara vanidoso, y corría a mi casa para saborear mis propias bellezas en la soledad de la alcoba, lejos de las miradas aborrecibles de la pupitera. (1900: 105-106)

Sin embargo, el estreno de Taboada en *El Liberal* no fue tan festivo y jubiloso como eran aquellos domingos en la Puerta del Sol, según recuerda el escritor. Debía escribir sobre la conmemoración del asesinato de Prim, ocurrido diez años antes, en diciembre de 1870. Recibió el encargo con gran decepción, porque no era el tipo de escritura con la que se sentía cómodo. Entonces, el director, Mariano Arais, le recordó —y él recuerda así a los lectores— la versatilidad que debe caracterizar en todo

momento al periodista: “-¿Cómo?- exclamé, sorprendido. -¿Voy a escribir en fúnebre? -Sí, es preciso. El periodista debe servir para todo.” (1900: 136).

Curiosamente, el siempre festivo Taboada se estrenó *en fúnebre* en *El Liberal*. Miguel Moya, que aparece caracterizado de manera muy positiva, tuvo que ayudarlo a concluir su sombrío artículo<sup>299</sup>.

Como Dios me dio a entender me puse a redactar mis líneas patéticas, apelando a todos los lugares comunes y demás frases consagradas por todos los cursis de la península y exposiciones de Ultramar; pero a lo mejor del artículo me atasqué y tuve que apelar a Miguel Moya para que me sacara del atolladero. Moya, que es una de las personas más serviciales que conozco y un excelente compañero, me dictó con pasmosa facilidad las líneas que necesitaba para terminar mi trabajo. (1900: 136)

Un episodio similar al de Taboada en *El Liberal* se puede leer en las memorias de Eusebio Blasco al referirse a su primer trabajo en *La Discusión*. El director, Nicolás María Rivero<sup>300</sup>, le solicita que escriba sobre “los hombres del 45” y Blasco detalla las dificultades iniciales que le acarrea la tarea, debido a su ignorancia de la cuestión: “¡Infeliz de mí! ¡Los hombres del cuarenta y cinco! ¿Y qué hombres son estos? ¿Y qué voy a decir de ellos? Ganas de llorar me entraron al verme en un rincón de la mesa grande con unas cuartillas blancas delante de mí, en las cuales comencé por escribir en letra muy gorda: ‘Los hombres del cuarenta y cinco’. ¡Pero de ahí no pasaba!” (1904: 36-37).

Casi por casualidad acertó con el tono que debía dar a su artículo. En el fondo, revela cómo el empleo de lugares comunes y de un discurso agresivo era lo frecuente en prensa y lo que atraía las amistades de los compañeros de redacción.

¡Hombres funestos, hombres infames, hombres abominables, los hombres del cuarenta y cinco son los responsables de todo, absolutamente de todo lo que sucede en este desdichado país hace tantos años! Y así seguía insultándoles de la manera más violenta y es indudable que hice bien porque a la mañana siguiente todos los redactores me dieron muchos apretones de manos y mil enhorabuenas y gracias a aquellos hombres perversos, comencé a intimar con los compañeros. (1904: 37-38)

En *Los hombres de la época*, novela de mediados del siglo XIX de Francisco de Paula Entrala, el joven e inexperto periodista Ricardo Almazán vive una situación muy parecida en su primer día en la redacción de

<sup>299</sup> El artículo al que alude Luis Taboada es “El general Prim”, publicado en *El Liberal*, el 29 de diciembre de 1880. El texto aparece sin firma y ocupa más del “tercio de columna” que Mariano Araus le había indicado (1900: 135).

<sup>300</sup> Nicolás María Rivero, cfr. *Anexo I*, nº 47.

*La Farsa*. Emplea un tono altisonante en el artículo que está escribiendo y, aunque no sabe nada sobre el tema que ha de tratar, el director elogia su estilo y vehemencia:

Ricardo no podía pensar bien, ni escribir mal, así que en un instante, llenó diez o doce cuartillas de un fárrago inútil, pero de un fárrago que sonaba en el oído como una gran sinfonía, no ajustada a las reglas del compositor.

—“La imprenta, decía en su artículo, ese arte, emanación divina de un genio creador, de un portento de la naturaleza, de un talento privilegiado, que bajo el nombre de (el nombre de Guttemberg estaba en blanco) nos ha revelado la historia, es el intérprete del pensamiento, que unido a ella, volará en el tiempo y en el espacio hasta la eternidad”.

—Perfectamente; dijo el Director, hay fuego, hay vigor, hay energía. (1864: 119).

Eduardo Zamacois afirma que el recuerdo de la primera peseta ganada por el escritor o artista no se olvida jamás. Hace un repaso bastante pormenorizado del primer dinero que ganaron algunas figuras destacadas del arte y la cultura —la actriz María Tubau, Joaquín Dicenta, José Nakens, Francisco Villaespesa, etc.— y de cómo esas primeras pesetas les marcaron por distintos motivos —por ejemplo, cuenta que Francisco Villaespesa conservó durante mucho tiempo sus primeras pesetas en una cajita de plata cincelada, bella imagen que encaja con el modernismo de la obra del autor—. Para Zamacois, “esa ‘primera peseta’ suscita en autores y comediantes un recuerdo acompañado generalmente de una sonrisa. Son remembranzas mojadas en el divino rocío de la juventud; recuerdos irónicos, recuerdos de aventura y bohemia, recuerdos de miseria, quizás... y, sin embargo... ¡tan bonitos!” (*Los Contemporáneos*, 13 agosto 1915). Concluye con la alegre remembranza de su primer salario:

Y, ya que hablé de tantos amigos, ¿por qué colocándome en fila no hablar de mí también? ¡Tienen esos frescos recuerdos de la mocedad tanta atracción!... La primera peseta, es decir, el primer duro que he ganado, me lo dio Francisco Bueno, editor de una revista titulada *Demi-Monde*. La dirigía Luis Paris, y colaboraban en ella Eduardo de Palacio, Taboada, Navarro Gonzalvo, Lustonó y otros autores de donaire y “cartel”. (1915).

#### 6.4. La vida y el trabajo en la redacción

Allá, a unos centenares de km., Madrid me llamaba con su trepidante vida, sus noches pintorescas de la redacción vibrante de trabajo, de risas, de comentarios; su parpadeo en lontananza de direcciones de periódicos para el que puede alcanzarlas y de cargos políticos, que satisfacen la ambición de mando para quien sepa auparse hacia ellos. (Mendaro, 1958: 79)

Una parte sustancial de los recuerdos y memorias de los que ejercieron el periodismo se dedica a la descripción del entorno de la redacción y de las prácticas periodísticas que imperaban en ella. Estos testimonios, además de revelar diferentes aspectos de la experiencia periodística durante el último tercio del siglo XIX y los comienzos del XX, permiten caracterizar los ambientes en los que se mueve el periodista —son significativas las detalladas descripciones de las redacciones— así como las tareas que desempeña en su rutina profesional.

Cada redacción tenía sus costumbres propias y su estilo de escritura. Luis Taboada ofrece una anécdota sobre las distintas formas de trabajo de cada casa.

No olvidaré jamás una famosa pregunta de Mariano Guillén en la noche en que inauguró sus tareas como noticiero político de *El Liberal*:

Venía de ser redactor de *La Correspondencia de España* y no conocía por consiguiente las costumbres de nuestra casa, ni la fisonomía del periódico. Sentóse, pues, a mi lado en la mesa grande, y sacando del bolsillo un fajo de papeles, en los que había varias notas referentes a otras tantas noticias, me preguntó en voz baja:

-Dime, Luis, ¿aquí se adjetiva?

-Según el adjetivo que sea- le contesté yo.

-¿Puedo llamar autor distinguido a Pina Domínguez?

-De ningún modo, llámale “fecundo” y va bien despachado. (1900: 137-138)

No es casual que Guillén proceda de la redacción de *La Correspondencia de España*, en la que el uso del adjetivo debería limitarse mucho por el carácter noticioso del periódico.

La ilusión depositada en un porvenir más halagüeño era una constante en muchas redacciones, que estaban plagadas de jóvenes soñadores y, a pesar de todo, alegres. Así se refiere Flores a la redacción de *La Discusión*:

Aquella redacción, poco numerosa (como casi todas las de aquel tiempo), se componía de gente muy joven: el mayor de los redactores no llegaba a treinta años, y la fe ciega y el entusiasmo desbordante eran las notas que allí predominaban. Trabajábamos mucho por poco dinero, casi nunca cobrado con regularidad (en cierta ocasión se marchó un redactor por no estar conforme con la marcha *económica* del periódico) y siempre nos hallábamos alegres y satisfechos (con la sola excepción mencionada), puesta la mira en un brillante porvenir. (1913: 73-74)

Sobre la prensa radical, sus características, sus objetivos y los personajes que la cultivaban, contamos con los valiosos testimonios de quienes fueron parte integrante de ella: Francisco Flores García y Enrique Rodríguez Solís. Paralelamente, Alfredo Escobar alude a una “falsa prensa radical”, dirigida precisamente a contrarrestar la influencia de este tipo de publicaciones, que debía ser grande:

A fin de contrarrestar a la ofensiva de la prensa extremista, que amenazaba sagrados intereses, y contrarrestarla si era posible, se publicaron algunos semanarios satíricos, en apariencia escritos por revolucionarios, pero en realidad lo estaban por monárquicos del antiguo régimen y por carlistas. Su objeto era asustar y advertir a las clases conservadoras, a las personas de orden, del peligro que les amenazaba para que adoptasen medidas defensivas contra él. Con sus ironías, chistes y exageraciones, asestaban certeros golpes a la situación. Para hacer creer en la autenticidad y eficacia de su campaña, dichos periódicos usaban el mismo o más desenfrenado lenguaje de la prensa extremista y se ponían al mismo nivel de los revolucionarios. (1949: 102-103).

Sobre *El Combate* escribe con profusión Francisco Flores García. El malagueño consiguió entrar en su redacción gracias a una estratagema que ilustra la concepción que desde las publicaciones más batalladoras se tenía del periodismo. Merece la pena referir el relato que Flores ofrece de su entrada en *El Combate*, en el que llama especialmente la atención el tono de distancia con el que comienza: “Yo, que era entonces un verdadero demagogo, estaba inconsolable por no haber podido formar parte de la redacción de un periódico tan revolucionario” (1913: 84). El también periodista Ramón Cala<sup>301</sup> le ofreció la fórmula idónea para entrar a trabajar en *El Combate*: debía escribir un artículo que desencadenara una verdadera polémica, que “meta ruido” y que “arme un escándalo por su fondo y por su forma”, puntualiza Cala, con el fin de que el director, José Paúl y Angulo<sup>302</sup>, quisiera incorporarle a su belicosa plantilla (1913: 84).

¡No era nada lo que me pedía Ramón Cala; que me distinguiera por la violencia y el atrevimiento en un periódico donde todo era violento y atrevido hasta la exageración!... Pero como a todo hay quien gane, yo me propuse dar una nota más alta y lo conseguí. En el número 11 de *El Combate* apareció un artículo titulado “Se acerca el momento”, firmado por mí que dio quince y raya a todo lo que iba publicando y que armó un jolín de mil demonios... (1913: 84-85).

El final es el esperado: la Justicia ha de intervenir y Paúl y Angulo, encantado con la algarabía que se había desencadenado y con la atención que desde la autoridad se había prestado al periódico, no sólo

---

<sup>301</sup> Ramón Cala. *Anexo I*, nº 5.

<sup>302</sup> Sobre José Paúl y Angulo, *Anexo I*, nº 43.

felicita y contrata a Flores, sino que además le ofrece otro tipo de *compensaciones* que dicen mucho de las violentas prácticas de *El Combate*:

El escándalo fue formidable.

A Paúl y Angulo le encantó aquella tremolina, me felicitó efusivamente, me nombró desde aquel momento secretario de la redacción, dio orden al administrador de que me adelantase una mensualidad y me regaló un revólver, precioso, con incrustaciones de oro y plata... Cala conocía perfectamente a Paúl. (1913: 84-85)

Las sensaciones que experimentó el joven Flores fueron contradictorias: a la emoción por formar parte del soñado periódico se unía cierto temor a las consecuencias penales de su acción: “No cabía en mí de gozo; pero mi triunfo fue inmediatamente amargado por una horrible zozobra: estaba procesado y me buscaba la policía para facilitarme alojamiento gratuito en la Cárcel del Saladero” (1913: 85). La redacción de *El Combate* se convirtió, finalmente, en el refugio de Flores, ya que era un lugar en el que la policía no se atrevía a entrar:

Paúl y Angulo, como Diputado a Cortes, respondía de todos los escritos denunciados; pero como yo había firmado mi artículo, era el único responsable de lo que había escrito. Por lo pronto, determiné no volver a parecer por mi casa; comía en la redacción, y cada noche dormía en una parte distinta, hasta que acabé por recluirme totalmente en las oficinas de *El Combate*, donde jamás se atrevió a penetrar la policía. (1913: 85-86)

Enrique Rodríguez Solís no tuvo que desplegar ninguna estrategia para formar parte de *El Combate*, aunque, como en el caso de Flores García, hubo de mediar un amigo para conseguir acercarse a la carismática figura de Paúl y Angulo. Según cuenta en sus memorias, fue invitado inmediatamente por Pepe Paúl a formar parte de la belicosa redacción:

El batallador periódico *El Combate* comenzó a publicarse el martes 1 de noviembre de 1870. [...] No tardé en conocer a Pepe Paúl —como quería que le llamásemos— presentado por mi fraternal amigo Ignacio Sastre. [...] Me invitó a tomar parte en las tareas del periódico y, como era una publicación tan valiente como perseguida, y yo era un joven lleno de entusiasmos y de fe, acepté gustosísimo, y cada semana publicaba uno o dos artículos satíricos con el epígrafe de *Confidencias*. (1931: 193-194)

Francisco Flores García cuestiona las formas que se empleaban en el periódico de Paúl y Angulo, a pesar de haber pertenecido a su plantilla. Justifica en cierta medida las denuncias y persecuciones a las que se vio siempre sometido *El Combate*, pues parece sugerir que, de algún modo, era justo merecedor de ellas por su lenguaje violento y sus ataques desmedidos.

¿No parece mentira que eso se haya escrito y publicado en un periódico que luego se quejaba de ser denunciado y perseguido? Sin duda tenía la pretensión de que, después de escribir esas cosas y otras por el estilo, lo convidaran a café con tostadas o le otorgasen el premio del *bien decir*.

En sus relaciones con los demás periódicos era también un modelo de urbanidad y cortesía. Dirigiéndose entonces a uno de lo más importantes (entonces y ahora), después de nombrarle, decía textualmente: "...ese periódico sinvergüenza, a cuyos redactores aplicaremos la punta de la bota a un sitio que no queremos nombrar..." etc. Dado su habitual estilo, es gracioso que tuviera reparo en nombrar el sitio al que alude... ¿Qué más daba? (1913: 89-90).

Para Alfredo Escobar, el lenguaje que se empleaba en publicaciones radicales como *El Combate* era del más bajo nivel: "Es el lenguaje que emplean las verduleras irritadas cuando se pelean en el mercado" (1949: 104).

El culmen del distanciamiento que Flores García pretende establecer con su pasado revolucionario se concreta en la siguiente confesión, por la que el periodista disculpa su pertenencia a la redacción de *El Combate* con el argumento de que su implicación fue *exclusivamente en materia ideológica*. Censura así las formas y costumbres de la provocadora publicación:

Como disculpa de haber escrito en un periódico de aquella índole, debo declarar que jamás descendí al escabroso terreno de las personalidades, y que la misma conducta observó mi excelente amigo y protector Ramón Cala. Ambos nos mantuvimos constantemente en la región de las ideas, en la cual procuraba yo, como lo hice en mi primer artículo, ponerme a tono con el tono general del periódico. (1913: 90).

Los recuerdos de Francisco Flores ofrecen, además de una rica información sobre la prensa radical del momento, un curioso ejemplo de periodista que desea templar las tintas a través de sus memorias para distanciarse de un modelo de periodismo del que, sin embargo, participó activamente. Sugiere también que, en definitiva, el periodista radical ha de desempeñar un papel determinado que no siempre se halla en consonancia con las ideas propias, lo que nos recuerda el modelo de periodista *escindido* que se manejaba en el costumbrismo: por un lado se encuentra el personaje público y por otro la persona que, con sus ideas y sus circunstancias propias, se esconde tras el personaje.

Otro aspecto tratado por Flores García resulta de interés para conocer la vida de las redacciones desde dentro y los mecanismos que podía desplegar el periodista para *ascender*. Después de la experiencia en

*El Combate*, Flores trabajó en la redacción de *La Discusión*, órgano adscrito al político republicano Nicolás María Rivero. Su puesto era el de *redactor de tijera*, es decir, debía cortar noticias de otros periódicos y pegarlas en cuartillas para su publicación en *La Discusión*. El siguiente comentario denota la evolución sufrida por la condición de *noticiero* de la redacción desde el último tercio del XIX a los primeros años del siglo XX: “además de confeccionador era noticiero; pero no a la manera de los del día: mi trabajo se reducía a cortar noticias de los periódicos mejor informados y pegarlas en cuartillas.” (1913: 106). Flores García buscó el modo de abandonar tan prosaica ocupación y poder realizar una labor que le permitiese mejorar “en sueldo y en categoría” (*ibídem*). Para ello, puso en marcha una táctica que le dio los frutos deseados: tenía oportunamente preparados una serie de artículos, firmados y de diferente extensión, para poder ofrecerlos inmediatamente al regente de la imprenta si había escasez de original, lo cual era frecuente. Los citados textos debían ser literarios, pues comenta que “la literatura no era cosa importante en un diario político” (*ibídem*). Otro recurso que empleó con el mismo fin fue el de comentar las noticias que recortaba, “procurando que el comentario fuese gracioso o intencionado o ambas cosas a la vez” (*ibídem*). Gracias a las mencionadas astucias, que consistían en definitiva en lograr publicar material con su firma o con un tono personal, Flores atrae pronto la atención de jefe del partido y es relevado de sus rutinarias tareas para desempeñar otras mejor remuneradas y de mayor influencia periodística, como la redacción de sueltos políticos y de artículos de fondo. Flores García ha ascendido así de *indocumentado periodista de tijera* a redactor de sueltos y artículos de fondo.

Una noche entró en la redacción el jefe del partido, D. Estanislao Figueras, y preguntó quién era el que hacía la Sección de noticias. [...] Desde el día siguiente me encargué de los sueltos políticos y entró un *indocumentado* para la confección. Llevaba tres meses en el periódico y me subieron el sueldo a veinticinco duros. Al mes ya era yo *uno de tantos* y entraba en turno para los artículos de fondo, con otros cinco duros de aumento. (1913: 107-108).

Juan Bautista Martí y Navarre aborda con profusión las tareas y rutinas que caracterizaban al gacetillero de prensa hacia 1882, fecha en la que él ejerció el citado trabajo para el periódico *El Principado*, que defendía las ideas del partido liberal-conservador y estaba a cargo de Carlos Frontaura. Realiza una interesante comparativa entre la figura del gacetillero de las primeras décadas del siglo XX y la del tiempo en el que él ejerció como tal, en los últimos años del XIX: “Hoy cada periódico cuenta con un determinado número de redactores denominados ‘reporteros’, cada uno de los cuales tiene a su cargo el ir a uno o más centros oficiales en busca de noticias; [...] y allí reunidos todos los reporteros de cada diario, se les comunican las noticias relativas a dichos centros siendo bastantes las ocasiones en que se les entregan notas escritas y noticias debidamente redactadas” (1931: 42). La conclusión de Martí y



Navarre es que, en el tiempo en el que él escribe sus memorias, “en cuanto a información local, leído un periódico leídos todos” (1931: 42).

De forma muy distinta se ejercía el puesto de “gacetillero” en la década de los 80, pues los lugares en los que se podía recabar la información eran menos y el periodista tenía acceso únicamente de forma oficial a los “partes”:

En el citado año 1882 y por lo que se refiere a la información local, cada diario tenía un gacetillero —el *Diario de Barcelona*, considerado como el más importante, tenía dos; don Cayetano Cornet y Mas y Joaquín Bohigas— y para los gacetilleros no había otras fuentes oficiales de información que la comandancia de la Guardia municipal establecida en los bajos de las Casas Consistoriales y la Jefatura de Policía instalada en el segundo piso del Gobierno civil. En estos centros se encontraban los “partes” dados por los individuos de la guardia municipal y de la policía de los hechos en los que los mismos habían intervenido como agentes de la autoridad; la gran mayoría de cuyos partes eran modelo de típica y especialísima literatura. (1931: 42-43).

Martí y Navarre sugiere, por tanto, que el gacetillero debía cosechar otras habilidades y muchas amistades para lograr acceder a una mayor cantidad de información interesante. Destaca la referencia que hace a las constantes *carreras* que son necesarias al periodista para estar en muchos sitios en poco tiempo y lograr enterarse de todo, que ya se podían leer en el artículo “El periodista peatón”, que Andrés Ruigómez había publicado en la colección *Los españoles de ogaño* en 1872.

Acosar a las amistades, frecuentar círculos y otros puntos de reunión, concurrir a tertulias, visitar establecimientos públicos, andar de un sitio para otro, encontrarse en dos o tres puntos a la vez aún sin poseer el divino don de la ubicuidad y correr todo el santísimo día hasta reventar, era lo que tenía precisión de hacer el gacetillero celoso de su cargo. Y todo, por unos pocos céntimos que en la mayoría de casos no llegaban a sumar lo que el escaso jornal de un simple peón de albañil. Eso, los que cobraban; pues no faltaba quien desempeñaba el cargo por amor al arte. (1931: 45).

El periodista revela, por fin, su propia rutina de gacetillero para *El Progreso*, que consistía en la visita diaria a una tertulia en una librería y a un almacén de música, lugares en los que se daba cita la gente más enterada de Barcelona.

De mí sé decir que para poder adquirir noticias acudía por las mañanas a la librería que don Eudaldo Puig, gran amigo de don Carlos Frontaura, tenía (y hoy por hoy tiene su hijo y buen amigo mío don Francisco Puig y Alfonso) en la Plaza Nueva, en cuya tienda se armaba una

tertulia en la que siempre se conseguía saber algo bueno y de utilidad para el diario; y las tardes iba a pasar un rato en el almacén de música que don Rafael Guardia poseía en la rambla de San José, al lado de la Virreyna, cuyo establecimiento se veía frecuentado por buen número de músicos, que solían ser personas enteradas de muchas cosas. Las visitas a estas dos casas, a más de proporcionarme momentos deliciosos por lo amenas que eran las tertulias que en ellas tenían lugar, acostumbraban producirme muy buenos resultados para el diario, toda vez que era rarísimo el día en que saliese de una y otra tienda sin alguna noticia más o menos interesante y merecedora de ser publicada. (1931: 46).

La misma redacción del periódico era lugar frecuente de celebración de tertulias de índole política: “En aquellas tertulias se tocaban muchos y variados temas; pero generalmente; la mayor parte de las conversaciones que se sostenían versaban acerca de política. Tanto, que más que redacción de periódico parecía aquel entresuelo un casino del partido liberal-conservador.” (1931: 77-78).

El cultivo de la crónica de salón también ocupa cierto espacio en las memorias y recuerdos periodísticos de aquellos que practicaron un género asociado a la prensa conservadora, como Ramón de Navarrete o, más tarde, el mismo Alfredo Escobar.

Entre los cronistas de salones que escribían en *La Época* ninguno trazo una historia más completa de la vida de la sociedad madrileña como don Ramón de Navarrete, quien, usando sucesivamente los pseudónimos de “Pedro Fernández”<sup>303</sup>, “Leporello” y “Asmodeo”, reflejó durante muchos años en sus crónicas todos los sucesos notables de aquellos distinguidos círculos. Don Ramón de Navarrete no era sólo un gran cronista de salones, sino también un excelente escritor y autor dramático<sup>304</sup>, además de verdadero periodista. (1949: 149).

Alfredo Escobar recuerda asimismo la vertiente de cronista de salón de Pedro Antonio de Alarcón, olvidada por los biógrafos del autor de *El sombrero de tres picos*, añade. Sin embargo, las dotes de Alarcón no eran las que el oficio de cronista requerían —moderación y habilidad el halago—, por lo que *rompió su pluma de cronista* para dedicarla a la novela, con mayor fortuna: “Se necesitaba un comedimiento, una discreción a la que no se prestaba la pluma del gran novelista. Y aconteció que como se le ocurriera anunciar una boda que no estaba concertada o emitir un juicio sobre personas sin aquella moderación obligada para la pluma de un cronista de salones —que debe ser un tanto adulatora— hubo un disgusto que no es necesario transcribir.” (1949: 150-151).

<sup>303</sup> La novela *Pedro Sánchez*, de Pereda, podría titularse así precisamente por el seudónimo adoptado por Ramón de Navarrete, “Pedro Fernández”, como apunta González Herrán en su edición de la novela (1990a: 253).

<sup>304</sup> En algunas de sus obras dramáticas incluyó personajes periodistas, como se estudia en la *Parte III*.

Desde el ámbito catalán, Martí documenta el establecimiento por Carlos Frontaura de un sistema de redacción y distribución de cuartillas que permitió logros como la publicación de una crónica de salón antes de que el evento que había inspirado dicha crónica concluyese. Los invitados pudieron disfrutar así de la lectura antes de abandonar el lugar de la fiesta.

Gracias a esta combinación se dio el caso, nunca visto en Barcelona, de que al terminar el baile muy cerca de las cuatro de la madrugada y al salir de la casa de don Camilo Fabra las personas que habían concurrido a la fiesta, a todas y a cada una de ellas, se les hizo entrega de un ejemplar de *El Principado*, en el que aparecía una detallada reseña del mencionado baile, en el cual el autor de la misma, después de hablar de los “turgentes senos”, de los “esculturales bustos”, de los “ebúrneos brazos”, de las “esbeltas cinturas”, sin dejar de mencionar los “niveos peldaños de la escalera”, daba una lista de las encantadoras damas que habían acudido a los salones de la casa Fabra y una relación de los vistosos y elegantes trajes que aquéllas vestían.” (1931: 68-69).

Un episodio similar refiere Alfredo Escobar para *El Imparcial*. El propio Escobar asume la escritura de las crónicas de sociedad (bajo el seudónimo de *Mascarilla*) y, con ocasión de un baile celebrado por el duque de Fernán Núñez en el palacio de Cervellón, pone en práctica un sistema de enlace con la redacción que permite repartir a los invitados el ejemplar con la crónica del baile justo al término del evento. Así describe la cuidada organización de esta labor:

Yo estuve muy afanado durante toda la noche enviando a la redacción de *El Imparcial* las notas e impresiones que iba recogiendo sobre la marcha. Con tal fortuna monté aquel servicio continuo de enlace entre el palacio de Cervellón y el periódico, que cuando amanecía, y los invitados aún no habían abandonado el lugar de la fiesta, hicieron irrupción en el mismo los vendedores de *El Imparcial* repartiendo los ejemplares del día, en los que, a toda plana y con prolijo detalle, se describía aquella memorable velada. Constituyó este alarde informativo un éxito periodístico sin precedente, que no dejó de halagarme, pues a nadie se le ocultaban las dificultades materiales con que entonces había que luchar en nuestras imprentas, todavía no dotadas de medios técnicos aptos para la rápida difusión de noticias de última hora. (1949: 158-169).

Por otro lado, Juan Martí y Navarre es prácticamente el único que pone el acento en la vertiente menos festiva y amable de la labor periodística. Aborda la dificultad íntima o moral que entraña el trabajo con la última información; la especial sensibilidad que requiere enfrentar en ocasiones situaciones y noticias desgraciadas o dramáticamente impactantes. Advierte que a pesar de que el periodista se mueve frecuentemente en ambientes distendidos y gratos, como bailes o banquetes, son también muchas las

ocasiones en las que ha de enfrentarse a situaciones que ponen a prueba su fortaleza de ánimo. No todo son “gangas” en la vida del periodista, sentencia:

No se vaya a creer que para los encargados de las informaciones, para los gacetilleros de antaño como para los reporteros de hoy, todo fuesen inauguraciones, banquetes, excursiones y fiestas de color y de vida y de alegría que, a la par, pudieran servir y sirvieran de agradable solaz y esparcimiento altamente convenientes tanto para el cuerpo como para el espíritu. Aquellos que desconocen lo que sea el periodista y su misión; aquellos que de buena o mala fe dicen, y no pocos creen, que para el periodista todo son “gangas”, sepan que lo mismo entonces que ahora no eran ni son en número escaso sino que abundan los sucesos tristes, las desagradables ocurrencias que facilitan materia para nutrir la “Crónica negra” de los diarios: ocurrencias y sucesos que llegan a contristar el alma de los que hacen información, los cuales para poder llevar a cabo sus reportajes y no desperdiciar detalle para poder cumplir con las exigencias del director del periódico y poder satisfacer la natural y, hasta cierto punto, malsana curiosidad de los lectores necesitan estar dotados de un temple espiritual que les dé fortaleza de ánimo y serenidad bastantes y la relativa tranquilidad y sangre fría necesarias para poder presenciar cara a cara y permanecer poco menos que impasibles a la vista de no pocas escenas de dolor y cuadros de desolación que ante sus ojos se desarrollan. (1931: 55-56).

## 6.5. El director, una figura compleja

Es constante en las autobiografías de periodistas consultadas la alusión a una figura que suele cobrar protagonismo, por motivos diferentes, en la trayectoria de todo periodista: el director del periódico. El tono para referirse a estos personajes presenta dos extremos: o se le evoca en clave encomiástica, o bien se recuerdan sus marrullerías.

Luis Taboada alaba la gestión de la redacción del que fue uno de sus primeros directores, Antonio Sánchez Pérez<sup>305</sup>, de *El Solfeo*. “Mi satisfacción iba en aumento al conocer íntimamente al buen D. Antonio, que es uno de los directores más amables, más llanos y más finos del mundo. En aquella redacción estábamos como en el mejor de los mundos; cada cual escribía de aquello que más le agradaba y a D. Antonio todo le parecía de perlas... siempre que no se faltase a las buenas formas y al decoro profesional” (1900: 126-127). Señala Taboada la habilidad de Sánchez Pérez para mantener una redacción contenta y conforme aún a pesar de la escasez económica. Banquetes y buenas palabras suplían otras necesidades, lo que demuestra la implicación total del periodista, que puede llevar a sentirse pagado en amabilidad y convites: “Como dinero, no había mucho en aquel periódico; pero

<sup>305</sup> Sobre Antonio Sánchez Pérez, cfr. *Anexo I*, nº 52.

alegría, amabilidad de parte del director y banquetes esplendidos, no faltaban nunca. [...] D. Antonio era así: siempre amable y persuasivo. Cuando no podía darnos dinero, nos daba palabras dulces y tal cual copa de excelente bebida” (1900: 130-131). Sugiere además con esta confesión la inocencia que caracteriza al periodista novel, al que se puede mantener en un redacción prácticamente sin remuneración pero contento por ejercer su trabajo en el ambiente periodístico.

Luis Taboada recuerda también al oscense Mariano Araus, director de *El Liberal*, de cuya redacción formó parte durante el periodo comprendido entre los años 1800 y 1882. Destaca la reiterada ausencia de valoración del director hacia el trabajo de los redactores, costumbre con la que no parece mostrarse de acuerdo: “Más tarde pude ver que en Araus era costumbre incontrovertible lo de reservarse su opinión respecto de los trabajos de los redactores. En los dos años que permanecí siendo redactor de *El Liberal* jamás he sabido si mis artículos le parecían buenos, medianos o malos” (1900: 136).

Encontramos también casos de directores que son recordados por diferentes periodistas: Nicolás María Rivero fue durante un tiempo director de *La Discusión* y coincidió en la redacción tanto con Francisco Flores como con Eusebio Blasco. Rivero es evocado por Eusebio Blasco, quien sería más adelante su secretario personal, con admiración y cariño. Destaca en él su entrega al periodismo: vivía en el entresuelo de la redacción y, en el momento en el que Blasco lo conoció, aún estaba convaleciente de la herida provocada en un duelo reciente originado por una cuestión periodística. “D. Nicolás Rivero no estaba en la redacción. Estaba arriba, en el entresuelo, donde vivía. Medio convaleciente aún del balazo en el vientre que le diera en el desafío el Caballero de Rodas, tenía que cuidarse, por más que aquella herida no le turbó nunca el espíritu. [...] Su energía y su valor personal tenían fama en toda España.” (1904: 33).

En Eusebio Blasco encontramos un ejemplo de perfecta conexión con el director de la publicación, que pronto se convierte para él en un ejemplo a seguir, en un amigo personal y en un protector, cuya figura el joven periodista relaciona con la de un padre. El primer encuentro con Rivero se presenta como fundamental en su trayectoria posterior: “Aquella noche se me apareció como un coloso y su figura se me quedó grabada para siempre en mi memoria.” (1904: 34).

Flores García destaca la gran consecuencia y entrega a la causa democrática con que se conducía Nicolás María Rivero, aunque denota un cierto tono de censura hacia la intransigencia que mostró en el duelo con el Caballero de Rodas. El citado encuentro le originó el balazo en el vientre al que aludía Blasco en su primer contacto con Rivero. Dice Francisco Flores:

Era Rivero, como se ha dicho, director propietario de *La Discusión*. Este periódico publicó unas líneas molestas y ofensivas para el citado general [Caballero de Rodas], quien, como era lógico, exigió una retractación pública o una reparación por medios de las armas en el terreno del honor. El director no había visto el suelto antes de su publicación y el autor de tal escrito no aparecía por ninguna parte; era uno de esos sueltos que se deslizan y se ingieren cautelosamente en las columnas de los periódicos, con la sana intención de molestar u ofender a una determinada persona, huyendo el bulto al propio tiempo; lo que se llama "herir en la sombra" o "nadar y guardar la ropa". El general, enterado de este pormenor, moderó sus pretensiones, y sólo exigía, en última instancia, una sencilla rectificación que dejara a salvo su honor y su amor propio. Pero Rivero hizo imposible todo arreglo pacífico y amistoso, encerrándose en una tenaz intransigencia; él respondía de todo lo que publicaba *La Discusión*, y este periódico no se retractaba ni rectificaba jamás en asuntos de tal índole. Se concertó, pues -¡qué remedio había!,- un lance a pistola, en las más duras condiciones. Rivero era completamente lego en el manejo de tal arma; a mayor *abundancia*, presentaba un blanco enorme, por su extremada obesidad, y Caballero de Rodas, que era gran tirador, *tuvo la comodidad* de pegarle un balazo en el vientre, que lo puso a las puertas de la muerte. (1913: 64-65)

Flores García destaca además la implicación del director y propietario de *La Discusión* en la causa democrática: no dudaba en sostener con sus actos las ideas que defendía con la pluma; así, frecuentó las barricadas en compañía de otros publicistas del momento:

Con Rivero no rezaba el dicho de "una cosa es predicar y otra dar trigo": predicaba con el ejemplo, no le dolían prendas, daba cuanto tenía y ponía toda la carne en el asador. Después de propagar brillantemente sus ideas con la palabra y con la pluma, sosteniendo un periódico que llegó a ser el más importante de su época, cuando llegaba el caso (y llegaba frecuentemente en aquellos tiempos) acudía a las barricadas, en unión de Becerra, Carlos Rubio y otros no menos eminentes publicistas, y se batía con denuedo, exponiendo su vida en defensa de las ideas democráticas. (1913: 66)

Francisco Flores García recuerda además el abuso al que sometía a sus redactores Bernardo García<sup>306</sup>, que también ejerció de director de *La Discusión*. Según rememora, firmaba los artículos de todos los redactores con su propio nombre. Flores García no podía tolerar semejante situación y detalla su hábil y arriesgado proceder con el director. Le indica que no debía firmar lo que no había escrito, lo que desencadena una conversación que merece la pena reproducir, pues ilustra la tensión entre el periodista novel que desea darse a conocer y el director que trata de convencer al periodista de su insignificancia.

---

<sup>306</sup> Sobre Bernardo García, cfr. *Anexo I*, nº 24.

Cuando firmó el primer artículo mío, y le dije que aquello no me parecía bien y que si no nos dejaba firmar lo nuestro él no debía firmar lo que no era suyo, me contestó con la mayor frescura:

-Ustedes son unos desconocidos, y yo firmo sus artículos para darles una importancia que de ningún modo tendrían por ustedes.

-Es que con ese sistema nunca seremos conocidos ni tendremos importancia -le contesté.

A lo cual repuso, dándome unas palmaditas en el hombro:

-No sea usted impaciente; todo se andará. (1913: 109)

Flores García describe la escena con la espontaneidad que debía caracterizar sus actos de juventud: "Nada le contesté, pero pensé para mi capote: -En cuanto vuelvas a firmar otro artículo mío verás lo que te pasa." (1913: 109). Efectivamente, cuando se repite la situación, Flores García le amenaza con publicar un comunicado en *La Correspondencia de España* que desvele las prácticas de *La Discusión*. La reacción de Bernardo García es inicialmente airada y devuelve las amenazas al joven, pero el final de todo este episodio es inesperado. Tras pagar las deudas que el periódico mantenía con él, redactor y director departen como si nada hubiese sucedido y acaban, incluso, compartiendo mesa y mantel: "Comimos en la Fonda Peninsular, que estaba donde ha estado hasta hace poco el Círculo de Bellas Artes, y quedamos los mejores amigos. No volvió a firmar ningún artículo mío ni de ninguno de mis compañeros." (1913: 109-111).

Flores García sugiere con este episodio las censurables costumbres que los directores tenían hacia sus plantillas:

Desde aquella memorable liquidación a la que se vio forzado por la ridícula vanidad de engalanarse con plumas ajenas, procuró Bernardo García cumplir mejor con sus redactores, y si no nos tenía del todo al corriente, llegábamos a cobrar mensualmente casi el doble de lo que cobrábamos antes. Lo que vino a probar, en definitiva, que se había portado mal con nosotros por avaricia o por alguna otra razón, pues los recursos del periódico eran los mismos antes y después. A mis compañeros les extrañaba aquel cambio. Yo me guardé muy bien de decirles a qué obedecía, porque D. Bernardo me había exigido el secreto respecto a lo sucedido entre los dos, y yo le había dado mi palabra de callar como un muerto. (1913: 114-115).

Alejandro Lerroux no se detiene demasiado en referir su relación con los directores de las publicaciones en las que trabajó, pero sí da fe de su experiencia en la dirección de prensa. Fue director de varias publicaciones, entre ellas, *El País*. Alcanzó el puesto gracias a su éxito en un sonado lance de honor. El

periodista comparte en sus memorias las dudas que le embargaron cuando se le ofreció dirigir la belicosa publicación, así como las condiciones que impuso para aceptar el puesto:

Podía tratarse de encontrar un editor responsable más verosímil que los que hasta ahora habían pechado con los procesos y las prisiones ninguno profesional de la pluma, y a esto no me prestaría yo. Me tomé tiempo para pensarlo y al día siguiente le di mi respuesta. Aceptaría con la condición de ejercer el cargo en la plenitud de dignidad, de autoridad y de responsabilidad. Esto quería significar que *El País* dejaría de ser un vertedero donde todo pudiera decirse sobre las espaldas del director legal y donde no se diría más que lo que éste inspirase, aprobase o escribiese. (1963: 186)

La imagen que ofrece de sí mismo como director de periódico se aleja de la noción de director poco trabajador y arbitrario que había planteado por ejemplo Flores García en sus memorias. Lerroux representa su labor directiva casi como si de una tarea diplomática se tratase:

Tengo el convencimiento de que en ese periodo, primero de mi dirección, puse a prueba todas las potencias del alma y las facultades del entendimiento con que haya querido regalarme la naturaleza, porque fue tanto como hacer, en pleno aprendizaje, una obra maestra de arte, de diplomacia, de política colonizadora de almas, por cuya conquista pude yo levantarme del suelo y volar como si de repente me hubiesen brotado alas de cóndor. (1963: 190)

En Manuel Ciges Aparicio, la figura del director ejerce de interlocutor en una conversación crucial en la trayectoria del periodista. El director se presenta como el corruptor de las ilusiones iniciales, el que le recuerda que en el periodismo no anida sino la degradación moral y que es mejor asumir esta triste situación cuanto antes para aprovecharse de ella.

[...] Y usted no se forje ilusiones; cuando le incluyan en nómina no le asignarán más de setenta y cinco [pesetas]. Eso obtuve yo de ingreso; eso Roberto<sup>307</sup>; eso...  
-Comprendo que así fallezca pronto el estímulo.  
-¡El estímulo!- murmura con amargos dejos-. Los años pasan lentos o veloces, como usted quiera, y la juventud se despide, entre privaciones e inútiles sacrificios de ilusiones calladas. De poco sirve el estudio, y de dinero tampoco se dispone para hacer el renuevo de conocimientos que exigen estas hojas si han de realizar un superior destino. ¡El estímulo! (2011: 90).

El consejo final que el director da al joven Ciges pretende acabar con cualquier atisbo de idealización de la profesión por parte del joven periodista. Cuanto antes se corrompa y se inserte de lleno en el complejo y viciado sistema de la prensa, menos sufrirá. ¿El papel de este director que trata de influir sobre Ciges

---

<sup>307</sup> Roberto Robert: *vide* notas 245 y 246.



es de ayudante o de oponente? Si consideramos que el fin de Ciges es obtener beneficio a partir de su trabajo en prensa, el director representa una ayuda para adaptarse al tipo de sociedad imperante, en la que el periodista ha de tratar optimizar por cualquier medios los escasos recursos con los que cuenta. Si se entiende que el objeto perseguido por Ciges es el de cumplir con un estímulo periodístico y labrarse un porvenir a partir, exclusivamente, de la recta dedicación periodística, el director constituye un oponente. Así se expresa sobre el rumbo que debe tomar el periodista novel a partir de entonces:

El director se pone el gabán y dejamos la redacción.

Al despedirnos me dice:

-Amigo, no pierda usted el tiempo en devaneos, que la juventud no vuelve: corrómpase pronto y goce a toda prisa, o prepárese al sacrificio necio de aplaudir a todos y de ser despreciado por ellos. (2011: 92)

Al final, Ciges se confiesa corrompido e inserto plenamente en el engranaje de la prensa, tal como el director le había sugerido. Cuando se encuentra solo en la redacción y descubre que falta original, muestra una reacción propia de quien ya ha asumido el espurio funcionamiento de la prensa:

Ya no me apuro. En pocos días me he doctorado en alto periodismo. De *La Época* y *El Correo*, cuyo radicalismo es bien notorio, recorto la información política. Hago en los recortes algunas enmiendas: escribo “ayer” donde dice “hoy”, pego y despacho muy contento al regente.

De la prensa nocturna adapto telegramas; de la extranjera traduzco otros, y formo largas secciones... (2011: 106).

Jesús Arribas apunta que a través de escenas como esta, en las que se muestra la picaresca y desfachatez del periodismo, Ciges bromea, cínicamente, sobre la propia profesión (1984: 64).

## 6.6. Relación entre compañeros periodistas

“En efecto, no digo automóvil, ni siquiera carretilla para salir a la calle debe tener el periodista español. El periodista español debe ser un tío mugriento y sarnoso que gatee por las mesas lamiendo migas.”

(Bonafox, 1912: 67)

"[...] y cuando el portero, un viejecito que se llamaba Rodríguez, intentó cumplir la orden del presidente, todos los periodistas abandonaron la tribuna, por espíritu de compañerismo.

(Flores García, 1913: 38)

La relación entre los periodistas oscila entre la venenosa envidia que se desprenden de la cita de Bonafoux y el espíritu de compañerismo que sugiere Flores García. El compañerismo se proyecta hacia la figura genérica del periodista, mientras que la envidia se enfoca la vertiente real del compañero, hacia la persona que encarna el papel de periodista.

La camaradería entre periodistas es evocada por Francisco Flores García a partir de una anécdota. Cuenta cómo tras una salida de tono en la tribuna por parte del Ministro de la Gobernación, un periodista exclamó: "¡Qué animal es ese ministro!", pensando que sólo le oirían el resto de periodistas. No fue así, y Nicolás María Rivero ordenó que sacaran de la tribuna al periodista escandaloso. A partir de aquí, Flores García refiere la anécdota con la que encabezamos este epígrafe: "[...] y cuando el portero, un viejecito que se llamaba Rodríguez, intentó cumplir la orden del presidente, todos los periodistas abandonaron la tribuna, por espíritu de compañerismo." (1913: 38).

El extremo opuesto lo encontramos en Bonafoux, que refiere la envidia y los malos sentimientos que en el conjunto de periodistas provocaba el medro ajeno. Relata un episodio en el que periodista afincado en París Cristóbal Botella (que fue además abogado en la embajada de España en París y presidente de la Cámara de Comercio) recibe las invectivas de sus compañeros de profesión tras ser visto con un flamante automóvil nuevo. Más allá de la anécdota, resalta el comentario de Bonafoux con el que comenzábamos este epígrafe. El periodista no soporta el brillo de sus compañeros y prefiere que vivan con la misma precariedad que él. Sintomático de esto último es la sensación de tranquilidad que experimentaron los "buenos amigos y compañeros" de Botella cuando dejó de vérselo en el mencionado automóvil, aunque la causa era, simplemente, que lo había llevado al taller:

Los buenos amigos y compañeros se van diciendo:  
-¿Lo ven ustedes?... ¡Si ya lo decía yo! ¡Si eso no podía ser!...  
Y creyendo que Botella tuvo que deshacerse de su auto, todos —hasta los más famélicos—  
aparecen gordos, como si los hubiesen inflado de satisfacción... (1912: 68).

El enfrentamiento entre periodistas adquirió tintes extremos con el surgimiento y actuación de la *Partida de la Porra* y el duelo entre Felipe Ducazcal y José Paúl y Angulo que se desencadenó a raíz de ella, a finales de 1870. Enrique Rodríguez Solís reseña como sigue este episodio que tanta fama tuvo en su tiempo.

Habíase fundado por entonces una titulada *Partida de la Porra*, compuesta de una treintena de individuos, unos, los de arriba o jefes, en busca —según se decía— de un empleo; y los otros, los de abajo, para ganarse un jornal, con la especial misión de matar *El Combate* matando a sus redactores, protegida por las más altas personalidades, a las que estorbaban la energía y el valor de la publicación de sus artículos.

Conocedores de este proyecto, en *El Combate* del día 2 de diciembre apareció la siguiente nota: “El día en que un hombre de *El Combate* sea maltratado siquiera, aquel día será para Madrid un día de luto e ignominia, y para los desgraciados que componen la Partida de la Porra, a los que conocemos muy bien, un día de exterminio, porque estamos dispuesto a todo.” Los redactores de *El Combate* ponían siempre el revólver sobre la mesa en la que escribían. (1931: 194)

Rodríguez Solís se distancia de las prácticas violentas de *El Combate*, como pone de manifiesto la última frase de la cita. Si Rodríguez Solís era parte de *El Combate*, debería incluirse en las prácticas de sus redactores y escribir “los redactores de *El Combate* poníamos siempre el revólver encima de la mesa”; y si no lo hace es quizá porque con el paso del tiempo contempla con un asomo de vergüenza o arrepentimiento los comportamientos del periodista joven y radical que fue hace años.

El conflicto entre la *Partida de la Porra* y *El Combate* concluyó con un sonado duelo a finales de 1870 entre dos periodistas, Felipe Ducazcal<sup>308</sup> y José Paúl y Angulo. Por supuesto, el periódico fue un elemento importante en la gestación del conflicto que daría paso al duelo, pues a través de él se comunicaron ambos periodistas y, prácticamente, concertaron sutilmente el encuentro.

Unos remitidos de don Felipe Ducazcal al periódico *La Iberia*, negando ser el jefe de la *Partida de la Porra*, y contando “que había buscado a Pepe Paúl y le había maltratado, quitándole el revólver que llevaba” provocaron un artículo en *El Combate*, en el que Paúl declaraba: “Que tenía a Ducazcal, a pesar de sus negativas, por el verdadero jefe de la *Partida de la Porra*; que mentía villanamente al decir que le había maltratado y quitado el revólver que llevaba, no habiéndole buscado jamás; y, por último, que sin embargo de lo despreciable de su condición, estaba dispuesto a batirse con él *cuando quisiera y como quisiera*”. Después de este artículo (8 de diciembre), todo el mundo comprendió que el desafío era inevitable. Con efecto, se había concertado el desafío, a muerte, que debía verificarse en el Arroyo Abroñigal el día 10, a las once de la mañana. Primero se señalaron las tapias del cementerio de San Isidro, pero, avisada la policía por algún soplón, lo impidió. Pero si algunos tenían empeño en impedirlo, otros tenían empeño en que se realizara y los padrinos de Paúl lograron del Gobernador, don Cristino Martos, que lo permitiera. La suerte favoreció a Ducazcal, que disparó primero sin herir a Paúl, quien le pegó un tiro en la sien, que le tuvo muchos días entre la vida y la muerte. (1931: 197-199).

---

<sup>308</sup> Felipe Ducazcal y Lasheras, cfr. *Anexo I*, nº 13.

Al margen ya de las relaciones conflictivas entre periodistas, en las obras autobiográficas de periodistas se presenta a otros periodistas de finales del XIX desde diferentes perspectivas. Las relaciones entre los trabajadores de la prensa eran estrechas y, lógicamente, apenas hay autobiografía en la que no se aluda a otros compañeros de profesión. Por ejemplo, el periodista y fundador de *La Correspondencia de España*, Manuel María de Santa Ana, es recordado en varias de las autobiografías consultadas. Fue un periodista muy conocido y al que muchos tuvieron la ocasión de tratar. La recreación de su figura difiere según los autores.

Emilio Gutiérrez Gamero ofrece una vaga descripción de Santa Ana. Al elogio de su pericia periodística, que le lleva a crear un producto original tan original como *La Correspondencia de España*, suma el cuestionamiento de su condición de empresario mas allá del estricto ámbito de la prensa. Señala además los principales puntos débiles de la popular *Corres*: una descuidada mezcla de materiales y la habitual inserción de *dislates*.

¡Qué hombre tan amable y tan simpático Don Manuel María de Santa Ana! Según sus mismas palabras, deshizo con la cabeza lo que hubo de hacer con los pies, porque su periódico le dio una fortuna, reunida a fuerza de moverse de acá para allá en busca de noticias, fortuna que luego casi perdió por meterse en empresas que no entendía. *La Correspondencia Autógrafo* fue su primer ensayo; después, cuando Santa Ana vio que aquel papelucho noticiero despertaba curiosidad, lo llevó a la imprenta, y poco a poco fue creciendo hasta llegar a una venta diaria desconocida en España. Eso sí, decía cada dislate que temblaba la gramática. Ponía en la cuarta plana unas gacetillas, a veces en verso, que eran una bendición de Dios, pues allí iban cultos, modas, chascarrillos y anuncios en el más disparateo revoltijo que darse puede. (1948: 490-491).

La descripción se completa con la apariencia del fundador y director de *La Correspondencia de España*. Ramón Chico de Guzmán indica a Gutiérrez Gamero en el Teatro del Circo cómo identificar a Santa Ana<sup>309</sup>. Las palabras de Chico de Guzmán revelan el tránsito a un nuevo modelo periodístico que empezaba a percibirse a partir de mediados de siglo y las primeras reacciones que suscitó un periódico con un enfoque menos político e ideológico y más informativo como *La Correspondencia de España*:

-Ese que ves allí, cara de risa, rubio, alto patillado, buena vida, que saluda a todo el mundo y todo el mundo le contesta, ése es don Manuel María de Santa Ana, un periodista de pocas letras pero de mucha solapa, que, sin duda alguna, subirá, porque ha logrado conquistar al

<sup>309</sup> Sobre la labor periodística pionera de Manuel María de Santa Ana y de Francisco Peris Mencheta, véase el trabajo de Antonio Laguna y Francesc A. Martínez "Pioneros de la industria de la información española", en *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, número 4, volumen 1, 2015, pp. 1-21. Los autores estudian cómo se conjugan negocio e influencia en el primer exponente del periodismo empresarial, *La Correspondencia de España*, a partir de la labor de ambos periodistas. Cfr. *Anexo I*, nº 53.

público, a quien no le interesan más que las cosas frívolas, y no hace del periódico un mentor de su pensamiento ni una guía de su conducta. Explota la pasividad intelectual de los más y el amor propio de los que gustan de una punta de mención elogiosa, o de simple noticia de resalte en el espacio de unas breves líneas. Ahí le tienes, con su rostro algo gatuno, mirando a los palcos por si en cualquiera de ellos encuentra al individuo que le pueda poner al tanto del rumor político que corre, o del motivo que tuvo Narváez para decir pestes de doña Isabela a sus íntimos. Y mientras él se pavonea orondo, Campos por un lado, y Vargas por otro andan a la husma de noticias con que llenar el papel noticiero.

La pintura que de Santa Ana me hizo Ramón Chico de Guzmán era exacta. *La Correspondencia* resultaba cosa muy por fuera del ritual periodístico al uso. (1948: 493).

Julio Nombela, sin embargo, realiza una descripción mucho más amable del padre de la *Corres*, en la que se enfatiza su adelantada visión periodística:

Simpático, de carácter franco, activo, trabajador, buscó el pan cotidiano como la generalidad de los que a cultivar letras se han dedicado y se dedican. Se enteró de que en París y en Londres aparecían diariamente unas hojas autógrafas con noticias políticas y financieras que servían de embrionaria información a los periódicos, a los políticos y a los banqueros, creó en Madrid *La Correspondencia autógrafa* auxiliado por Villaamil, joven muy laborioso, y por Zuloaga, administrador probo y amigo leal, que prosperaron con Santa Ana; [...] (1909: 146)

Según Nombela, las condiciones que reunía Manuel María Santa Ana eran las idóneas para el importante cometido que desempeñó poniendo en marcha una publicación como *La Correspondencia de España*:

Reunía Santa Ana las condiciones principales para llevar a maravilla su cometido: actividad, audacia, dura epidermis para sufrir los sofiones y las impertinencias de los personajes políticos, gracejo para desarrugar el ceño de los más serios y endiosados políticos, labia y buenos cigarros habanos para poner de su parte a los porteros de los ministerios. (1909: 17)

Por otro lado, Luis Taboada recuerda al conocido periodista Miguel Moya<sup>310</sup> al hilo de la anécdota sobre su estreno *en fúnebre* en *El Liberal*: “Moya, que es una de las personas más serviciales que conozco y un excelente compañero, me dictó con pasmosa habilidad las líneas que necesitaba para terminar mi trabajo.” (1900: 136). Bastantes años después, Eduardo Mendaro dedicaba también buenas palabras al fundador y director de la *Asociación de la Prensa de Madrid*: “hombre bueno, todo cordialidad para los

---

<sup>310</sup> Miguel Moya fundó la Asociación de la Prensa de Madrid el 31 de mayo de 1895 y fue su primer presidente. Margarita Márquez ha publicado recientemente una necesaria biografía sobre la figura de Miguel Moya, fundamental en la prensa española: Márquez Padorno, M. (2015). *Miguel Moya Ojanguren (1856-1920)*. Madrid: APM.

compañeros, tanto ilustres como modestos, que en la presidencia de la Asociación de la Prensa durante muchos años, tuvo siempre una sonrisa de comprensión y un gesto generoso para todos los que a él acudían” (1958: 22). Ambos destacan la nobleza de espíritu de Moya y su magnífico trato con todos sus compañeros, ya fueran encumbrados periodistas o principiantes.

El director del periódico *El Correo*, José Ferreras, protagonizó una simpática anécdota que aparece en las memorias de Alfredo Escobar y en las de Eduardo Mendaro, pero cada periodista la recuerda de diferente manera. Alfredo Escobar alude a Ferreras como autor de *El Correo*, publicación en la que se incluía una divertida y desenfadada sección: “Sección divertida de éste era ‘El balance del día’ en donde una vez, un día canicular, se escribió: ‘Hoy ha sido el día más caluroso del verano, digan lo que quieran los termómetros.’” (1949: 16). Eduardo Mendaro recuerda lo siguiente sobre el mismo periódico y el mismo director: “Un día [Ferreras] publicó en su diario esta observación que se hizo célebre: ‘Digán lo que quieran los termómetros, hoy hace mucho frío en Madrid’” (1958: 23).

En un tono que denota una cierta censura, Luis Taboada habla sobre Eusebio Blasco y la *alegre vida periodística* que le impedía cumplir con sus obligaciones de secretario del Ministro —y periodista— Nicolás María Rivero: “A Blasco, su secretario, le profesaba el ministro verdadero afecto; pero Blasco, muy metido en los salones y en la vida alegre del periodismo, solía no acudir con puntualidad a su despacho” (1900: 25).

## 6.7. El papel del periodista en la sociedad

En aquella turbulenta época, el periodista revolucionario que no se batía de vez en cuando, que no sufría ningún proceso y que no era conducido siquiera una vez a la cárcel del Saladero, no sólo carecía de toda importancia, por mucho que fuera su mérito, sino que estaba en ridículo. El peor castigo que se podía sufrir era que la Justicia histórica, como decíamos entonces, no le hiciera caso. El periodista desdeñado de esta suerte extremaba su virulencia y llegaba a escribir enormidades. (Flores García, 1913: 48)

Las autobiografías de periodistas denotan una concepción del periodismo como una suerte de *teatro*, y de las redacciones y los cafés como escenarios en los que el periodista debe mostrarse de acuerdo a las convenciones que rodean a su profesión. La representación del periodista que impera en la sociedad, según se desprende de las autobiografías estudiadas, responde a los siguientes condicionantes:

-Si es el periodista es un escritor festivo, los lectores y el común de las gentes asumen que ha estar siempre alegre y carecer de cualquier preocupación, señala Luis Taboada. Se desprende de ello que no se considera la escritura una profesión ni al periodista como un trabajador con una vida independiente de su labor.

-Otra asunción relacionada con la anterior es la ausencia de cargas familiares. Luis Taboada y Julio Nombela se refieren a estas cuestiones: el primero asiste al asombro de los lectores ante la noticia de que tiene hijos y esposa, y Nombela comenta que solía evitar la vida disoluta de la que solía gozar el periodista *típico*.

-Si es un periodista *radical*, ha de trabajar en redacción mugrienta, asumen Francisco Flores García y Enrique Rodríguez Solís. Las descripciones de las salas de redacción que recuerdan así lo afirman y admiten.

-El periodista se debe batir en duelo, generalmente a causa de algún escrito incómodo que haya insertado en el periódico. Por ello le conviene recibir cierta formación en armas. Este punto es evocado con cierta profundidad por casi todos los autores estudiados, con diferentes perspectivas y anécdotas asociadas a la cuestión del duelo.

-No será raro, sobre todo si el periodista es radical y revolucionario, que deba pasar un tiempo en el Saladero, la cárcel que hasta la inauguración de la Modelo, en 1884, acogía a los presos madrileños. El proceso por el cual el periodista es denunciado y prendido se desarrolla con tintes casi humorísticos en las memorias de Francisco Flores García, como veremos más adelante.

-El viaje a París y la asistencia a los cafés de moda son otros tópicos que rodean al periodista y a los que se ajustan las experiencias vitales de muchos de los autores estudiados.

En general, la imagen que se tenía del periodista a mediados de siglo era más o menos despectiva: se les solía incluir en la categoría de los artistas, gentes despreocupadas, vividoras e irresponsables. Julio

Nombela refiere el disgusto con el que la tía de su primera prometida contemplaba el enlace de su ahijada con un periodista. La señora da por hecho que, antes o después, el periodista se acaba envileciendo, como todos los de su *calaña*.

Nunca había visto doña Francisca con buenos ojos el concertado enlace; pero lo que la sacó de quicio fue el proyecto del viaje a París. Por otra parte, ni comprendía mi posición ni la agradaba. Un periodista, un literato no significaban nada para ella. Había oído decir que músicos, poetas, cómicos y danzantes eran la misma cosa; que siempre andaban a la cuarta pregunta, llenos de deudas, pasando privaciones o encenagados en todo género de vicios. No; de ningún modo debía casarse Cecilia con uno de tantos, que aunque todavía no estuviera maleado se malearía al fin y al cabo como todos los de su *calaña*. (1900: 35).

Luis Taboada ironiza con la imagen que el común de las gentes tiene del escritor festivo. Se cree que debe siempre estar alegre: “—Debe usted tener muy buen humor, porque siempre escribe usted cosas de risa. A ustedes los escritores les tiene sin cuidado el mundo y las obligaciones. —Sí, señora, y la delicadeza y todo. ¡Somos así! Unos perdidos” (1892: 5). Taboada alude a la incomprensión del género festivo, “ese género baladí e insignificante que ‘hacemos jugando’... como aseguran ellos.” (1892: 6). El periodista es considerado un ente dedicado sólo a escribir y carente de vida propia.

-[...] ¿Qué idea tiene usted de los escritores festivos? ¿Supone usted que se pasan la vida tocando la guitarra o jugando a la gallina ciega con sus chiquitines?  
 -¿Pero tiene usted chiquitines?  
 -Sí, señor.  
 -¡Qué atrocidad!  
 -¿Qué? ¿Tampoco se nos permite tener familia?  
 -No digo eso, sino que ¡como siempre está usted tan divertido!...(1892: 6-7)

Ser escritor festivo supone adoptar un papel, sugiere Taboada. Pero la vida real se impone, con sus miserias y rigores, al periodista *alegre*: “Aquí, donde es necesario escribir un par de artículos al día para poder pagar al casero y comprar zapatos a los niños, comprenderá el lector lo divertidos que estamos.”(1892: 7)

Por otro lado, el periodista debe asumir que todos buscan su protección y su *bombo*. La anécdota que refiere Taboada sobre sus vacaciones en una pequeña localidad de Portugal abunda en este tema. Al inicio de su estancia, todos los habitantes del lugar le tratan como a un eminente visitante; su condición de escritor conocido atrae desmedidas y a veces rocambolescas atenciones de los naturales del lugar. Cuando se percatan de que, a cambio de sus afanes y desvelos por agasajarle, Taboada no les alaba en



la prensa ni trata de beneficiarles a través de su pluma, el amor se troca en un odio que el escritor vigués expresa con su habitual jocosidad: “Hubo periódico que llegó a pedir mi expulsión del territorio lusitano, y se me dijo en un anónimo que había el proyecto de abrir una suscripción pública para comprar una mano criminal que me quitara del medio. Comencé a verme aislado y aborrecido.” (1900: 241). Este episodio ya se había podido leer en las páginas del *Madrid Cómic*, lo que demuestra la estrecha vinculación entre la obra en prensa de Taboada y su obra autobiográfica.

Como ocurre en el caso de Taboada, una parte sustancial de los recuerdos evocados por los periodistas se ubican fuera de la redacción: en los cafés, en los teatros, en el escenario de la revolución o en los salones de la aristocracia. Pocos hablan de la vida familiar, porque las autobiografías son poco intimistas pero también porque no es un lugar común entre las recreaciones del periodista abordar la vertiente familiar. El periodista por antonomasia parece ser un superviviente soltero, independiente y consagrado únicamente a la redacción, a la acción política y a la literatura. En cierta medida, Taboada y Nombela son excepciones a esta norma. Las memorias de Nombela resultan más íntimas y centradas en su propia experiencia vital, y las de Taboada hacen hincapié en el elemento humorístico que revisten sus anécdotas de escritor festivo.

Cuestiones muy interesantes e inherentes a la vertiente social del periodista son las de los duelos y el paso por la cárcel del Saladero. Francisco Flores García realiza algunos comentarios sugerentes sobre la relación compleja entre autoridad y periodistas y sobre el perfil del periodista radical. El tipo de periodista extremista e intransigente *debe* verse involucrado en duelos si no quiere *hacer el ridículo*, como puede leerse en la cita con la que encabezamos, páginas atrás, este epígrafe.

Nombela recuerda también la cuestión del duelo en términos casi de *obligación* para todo periodista. En su caso, se vio obligado a aprender a batirse por decisión de la redacción. La forma en la que llegaban a concertarse los duelos era tan absurda como infantil, y demuestra la ligereza con la que se asumían estos combates en los ambientes periodísticos.

Poco antes de abandonar la redacción de *El Diario Español* en 1858, las controversias que sostenían los redactores políticos con *La Iberia*, dieron lugar a un desafío, si no recuerdo mal, entre nuestro compañero Maldonado Macanaz y Calvo Asensio. Con los años he olvidado el resultado de aquel combate; lo que tengo presente es que se suscitó un verdadero odio africano entre los redactores del órgano más autorizado de los progresistas y nosotros. Es decir, yo no odiaba a nadie y antes por el contrario estimaba y siempre he estimado a Carlos Rubio, a Juan de la Rosa González y a Manuel Murgía, que formaban entonces parte de la redacción de *La Iberia* y eran buenos amigos míos; pero con su carácter belicoso, dispuso don

Dionisio que se escribiesen en papeletas sueltas los nombres de los redactores del periódico liberal y los nuestros, se procedió a un sorteo para saber cual debía ser el adversario que tocaba en suerte a cada uno de nosotros y se acordó llevar a cabo los ocho o diez desafíos que resultaron de aquella original insaculación. (1909: 407-408)

Las clases de esgrima, en un contexto en el que el duelo era relativamente habitual, eran esenciales. Nombela llega a comparar el manejo de las armas en el periodismo con la habilidad en el empleo de la retórica y de la gramática:

Para que estuviéramos en condiciones de salir airosos de aquellos proyectados lances, suplicó don Dionisio al maestro de armas Sr. Merino que durante un mes acudiese a la redacción todos los días para enseñar el manejo del sable y de la espada a los que carecíamos de los conocimientos más rudimentarios de la esgrima, más indispensables para los periodistas por lo que entonces vi, que los de la Gramática y la Retórica. (1909: 408)

No podemos dejar de referir el final de tan disparatado episodio, que contiene además el juicio de Nombela sobre el fenómeno de los duelos entre periodistas. Sus palabras traslucen el peso que supone en ocasiones el papel del periodista:

Mientras aprendíamos, se verificaron dos desafíos entre nuestros compañeros y los redactores de *La Iberia*. Como era de esperar y de desear, la cosa no pasó adelante y ni Manrique de Lara, ni yo, nos vimos precisados a ir al terreno, lo que hubiera sentido, porque nunca he comprendido que por defender ideas sea preciso andar a tiros o a sablazos, y además porque profesaba verdadero cariño a Juan de la Rosa González, que era un verdadero caballero castellano, un literato de mérito y sobre todo un amigo a quien quería sinceramente. (1909: 410)

Situación parecida a la referida por Nombela se produjo, ya años después, entre los redactores de *La Nación* y de *El Progreso*, según relata Alejandro Lerroux, que además refiere algunas de las anécdotas vividas a raíz de aquellos duelos: “*El Progreso* y *La Nación* se enzarzaron en una polémica escandalosa que parecía interminable, cuando un día apareció en el segundo un cartel de desafío muy curioso. Todos los redactores de *La Nación* provocaban en duelo a los de mi periódico *El Progreso*. Se tomó un poco en broma, pero unos y otros se apresuraron a nombrar padrinos.” (1963: 339). Lerroux califica los lances de honor, tan frecuentes en su tiempo, como “restos de un romanticismo decadente”, pero reconoce que fue el duelo con Julio Burell lo que le proporcionó la dirección de *El País* y lo convirtió en un personaje notable (1963: 332).

Eduardo Mendaro, bastantes años después, hace una ponderación muy personal del fenómeno del duelo. No lo defiende, pero sí entiende que la amenaza de celebración de un encuentro con armas podía actuar en ocasiones a modo de muro de contención de ataques gratuitos, tan frecuentes en las páginas de los periódicos: “desde que se desterró el duelo, la cortesía y la exquisitez en el trato social han rebajado de nivel, porque a los lenguaraces, los zafios y los entrometidos no les comprime ya el miedo a enfrentarse con la punta de una espada o el cañón de una pistola, momento en el cual, por muy ducho que sea en estos encuentros, se nota algo así como un nudo en la garganta” (1958: 31-32).

El periodista no podía rehuir un duelo, afirma Mendaro, pues era la única manera de terminar las agrias polémicas en las que se enzarzaban las gentes de la prensa. Así las cosas, convenía ser ducho en el manejo de las armas y contar con un código claro de instrucciones a seguir durante la celebración del encuentro. De todo ello da cuenta el autor de *Recuerdos de un periodista de finales de siglo*.

¿Qué periodista rehuía aceptar un desafío? No solamente no se rehuía, sino que muchas veces se provocaban como único medio de terminar una cuestión que de otra manera no hubiera tenido fin. Y de aquí, que en todas las redacciones existiera la costumbre de dedicar un rato a la esgrima sin perjuicio de que muchos periodistas asistieran diariamente a las salas de armas. El código que más interesaba era el redactado por el marqués de Cabriñana, titulado “Lances entre caballeros”<sup>311</sup>, código del cual todos conocíamos concienzudamente su articulado y que se cumplía al pie de la letra en toda la tramitación del duelo, desde la iniciación del reto hasta el acta final del encuentro. (1958: 30-31).

En un tono mucho menos serio, recuerda Taboada cómo sus crónicas en el *Madrid Cómico* pudieron haberle ocasionado algún *encuentro* con los sujetos ofendidos por su ácida pluma. Sin embargo, confiesa haber empleado la capacidad persuasiva en vez de la pistola para dar un giro a la situación y evitar así el duelo: “desarmaba al furioso protestante con razonamientos llenos de lógica, y acabábamos por ser los mejores amigos del mundo” (1900: 189). Sugiere con esta afirmación que, en definitiva, el duelo era una costumbre tan absurda como evitable.

Lugar común asociado a la vida del periodista era el paso por la cárcel del Saladero. Todo personaje de valía debía conocer por dentro el establecimiento madrileño, según se apuntaba ya en 1848 en *El Dios*

---

<sup>311</sup> Cabriñana, Julio Urbina y Ceballos-Escalera, Marqués de (1900). *Lances entre caballeros: este libro contiene una reseña histórica del duelo y un proyecto de bases para la redacción de un código del honor en España*. Madrid: Sucesores de Ribadeneyra.

*del siglo*, de Jacino de Salas y Quiroga<sup>312</sup>, cuando el protagonista Félix de Montelirio es conducido a prisión: “Hasta los primeros años de la época venturosa en que nos hallamos, pocos de nuestros lectores conocían la Cárcel de Corte de Madrid, más que por fuera; en el día los tuviéramos por personas de escasa valía si no la conociesen también por dentro” (2012: 319). En las memorias de Francisco Flores García se puede leer un curioso relato del proceso típico de detención y prendimiento del periodista para conducirlo al establecimiento penal en el que, a buen seguro, se encontraría con muchos de sus compañeros de profesión.

En el café Imperial, ya desaparecido, había un rincón, entre la Puerta del Sol y la Carrera de San Jerónimo, que se llamaba *La antesala del Saladero*, porque de allí salían para dicha cárcel todos los periodistas que se enredaban en las mallas de la ley. Como el ir a la cárcel vestía mucho y era un honor, en cuanto un periodista lanzaba un artículo fulminante o estaba procesado y se creía próximo a ser detenido, sentaba sus reales en el rincón mencionado del café Imperial para esperar allí, sin que la policía se molestase mucho en buscarlo, el ansiado momento. El simpático camarero Joaquín, que era un filósofo a su manera, en cuanto un periodista comía y cenaba en el café, sin apartarse de allí un momento, solía decirle: -¡Sabe usted que ya tardan demasiado! (1913: 48-49)

Más interesante todavía resulta el breve apunte en clave personal de la experiencia en el Saladero que ofrece el propio Francisco Flores García. El periodista revolucionario que no pasaba por prisión era grotesco, pero en su caso la experiencia no debió ser muy provechosa pues no quedó con ganas de repetirla. Se plantea el paso por la cárcel casi en calidad de rito iniciático para todo periodista radical que se precie, como ocurría también con el duelo.

---

<sup>312</sup> La importancia de esta poco estudiada novela de Salas y Quiroga ha sido puesta de relieve por Reginald F. Brown en su trabajo “Salas y Quiroga, *El Dios del siglo*, novela original de costumbres contemporáneas, Madrid, 1848” (en *Bulletin of Hispanic Studies*, 1953, nº 30, pp. 32-40). El autor hace un recorrido por los hitos fundamentales de la biografía de Salas y analiza la novela como un hito de evolución hacia el realismo, considerada por el autor no una novela satírica sino de pura observación. Para Brown, *El Dios del siglo* ilustra mucho mejor que muchas otras manifestaciones del momento el tránsito al realismo: “His novel of Madrid life in the summer of 1836, *El Dios del siglo*, is not only better than the other realistic novels of the Romantic period, but explains and illustrates much more satisfactorily than they, or the “cuadro de costumbres”, or *La Gaviota*, the immediate origins, and perhaps even supplies an early model, of the “novelas contemporáneas” of Galdós.” (1953: )

Cristina Patiño Eirín ha señalado también el carácter indudablemente prerrealista de la obra de Salas:

Arduo es establecer dónde hinca sus raíces el realismo, pero si en algún lugar hemos de situar *El dios del siglo* ha de ser en ese territorio de transición escasamente explorado, en esa tierra de nadie que se ha dado en llamar del Postromanticismo o del prerrealismo y que *grosso modo* se extiende entre 1840 y 1850, dando lugar a novelas que todavía hoy resisten la lectura y que, como apunta R. P. Sebold, debieron de leer un Galdós o un Pereda (2002: 328)

Cfr. Patiño Eirín, C. (2002). “Un romántico que anticipa el canon realista: Salas y Quiroga y *El dios del siglo*”, en Díaz Larios, L. F., Gracia, J., Martínez Cachero, J. M., Rubio Cremades, E. y Trueba Mira, V. (Eds.). *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX : II Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 20-22 de octubre de 1999)*, pp. 322-333.

En aquel tiempo vestía mucho y daba gran importancia estar unos cuantos días en el Saladero por delito de imprenta o de conspiración. Yo había estado por las dos cosas; casi ascendí a personaje, y muchos de mis compañeros me tuvieron envidia por el novenario que pasé *en chirona*. El periodista revolucionario que no pasaba por el Saladero estaba en ridículo. Por mi parte, debo decir que no salí del Saladero con ganas de repetir la suerte. (1913: 174).

Por último, nos interesa conocer cómo era el lugar que todo periodista debía pisar para hacerse un nombre dentro de la prensa radical de su tiempo. Enrique Rodríguez Solís cuenta con naturalidad que el periódico el que trabajó durante algún tiempo, *La República Federal*, tenía a sus tres redactores en el Saladero (Juan José Mercado, Mariano Foncillas y Enrique Arredondo). Sólo quedaba libre el director, Lluís Blanc, por su condición de diputado, y él mismo, que era redactor literario y crítico de teatros. Rodríguez Solís consideró “un deber” ocupar el puesto de redactor político, para lo que pasó por prisión como si la estancia en la cárcel fuera una ceremonia iniciática del periodista político: “En tal situación consideré un deber ocupar el puesto de redactor político, y escribí un suelto, presentándome como tal al fiscal, para que dispusiera de mí. No se hizo repetir la invitación, y a las pocas horas me prendían, en la forma que se verá. [...]” (1931: 211). Ofrece a continuación una detallada descripción de la cárcel del Saladero<sup>313</sup>, que se localizaba en la plaza de Santa Bárbara.

Era un caserón de dos pisos, con gran portada en el centro. En el piso principal, a la izquierda, tenía el restrillo con su portero, y su cadena. Siguiendo a la izquierda, entrábase en un pobre y feo salón, con mesas para jueces y escribanos, destinado a las declaraciones, con un balcón que daba sobre el portalón, a la plaza de Santa Bárbara.

Tomando a la derecha un largo pasillo conducía a distintos encierros, y al locutorio enrejado de comunicaciones; y en el techo, en una especie de guardillón, en el departamento de los niños, llamado, por escarnio, de los “Micos”.

Por una escalera estrecha de la izquierda se subía al piso segundo, y en un pasillo, bajo de techo, se contaban seis celdas a un lado de la puerta de entrada y seis al otro, en el llamado pomposamente “Departamento de Políticos” y también “Alcaldía Alta”. Estas celdas, de unos tres metros de largas y dos y medio de anchas, tenían una puerta al pasillo, con fuertes llaves y cerrojos, una pequeña ventana con barrotes, y un viejo catre de hierro empotrado en el suelo, debiendo llevar el preso toda la cama. (1931: 211-212).

---

<sup>313</sup> El también periodista Roberto Robert había publicado en Barcelona, en 1863, una obra dedicada a la citada prisión, con el título *El saladero de Madrid: sus costumbres, su estadística, su organización*. Si retrocedemos aún más en el tiempo, podemos citar de nuevo a Salas y Quiroga, quien en *El dios del siglo* (1848) también ofrece una descripción del Saladero. Salas incide en el poder del dinero para organizar la prisión: “No es el crimen, es el oro quien se encarga de elegir morada para cada reo, y no el oro siquiera, sino el cobre, que en este siglo que llamamos de civilización ya el más vil de los metales basta para contentar a los hombres mezquinos y codiciosos” (2012: 322).

## 6.8. La vida política y el periodista: “Con titulares se ganan títulos y con fondos se obtienen fondos”

Pero, lo declaro con orgullosa satisfacción: trabajar, pensar, verter en las cuartillas del periódico, el libro o el discurso el fruto de la imaginación, darle forma explayarla, leerla después detenidamente y sentirse satisfecho... es el goce supremo de la inteligencia; es algo como un rayo de luz divina que viene a iluminar nuestro espíritu, refrescándolo de los ardores y arideces del trabajo. (Sartorius, Conde de San Luis, *Revista Política y Parlamentaria*, 28-2-1900)

La política lo invadía todo, hasta la serena región del Arte, y la comedia, o el cuadro o la escultura del enemigo había que declarar que era pésima, censurándola y condenándola con la mayor acritud, con odio verdaderamente africano. (Francisco Flores García, 1913: 46).

En todas las autobiografías los periodistas refieren multitud de episodios en los que se pone de manifiesto la estrecha relación entre periodismo y política. En la trayectoria de algunos de los periodistas estudiados se aprecia una evolución desde un mayor radicalismo juvenil a un desencanto final; Francisco Flores García y Julio Nombela son paradigmáticos en este sentido.

Es interesante el caso de Francisco Flores García: en su autobiografía se percibe el interés en templar tintas, en alejarse de su pasado belicoso, a través de la evocación de personajes opuestos a sus ideas de juventud pero caracterizados por su rectitud y nobleza, mientras que la descripción de personajes que, en teoría, estaban más cercanos a él ideológicamente, es claramente negativa, como en el caso del periodista radical Paul y Angulo, al que nos referiremos a continuación.

Francisco Flores García alude a Cánovas del Castillo y da cuenta de una anécdota que le sucedió al poco tiempo de estar en Madrid. Tenía una carta de recomendación para el político que, como él, procedía de Málaga. Cánovas le toma inmediatamente por *alfonsino* y le ofrece un puesto en *La Época*, con las siguientes palabras: “-Por el pronto le meteré a usted en la redacción de *La Época*, con veinticinco o treinta durillos al mes, y en el porvenir, si triunfamos, haré por usted lo que pueda; me ha sido usted muy

simpático, y..." (1913: 27). Flores García interrumpe a Cánovas y rechaza el ofrecimiento educadamente en virtud de sus ideas juveniles, muy alejadas del conservadurismo monárquico. No obstante, las palabras que dedica a Cánovas en su autobiografía dan fe de su tolerancia y de su deseo de alejarse de todo radicalismo. Por ejemplo, comenta con tono emocionado el asesinato del presidente del Partido Conservador en 1870: "El vil y cobarde asesinato me consternó; lloraba la grande pérdida del más noble de nuestros estadistas y del más benévolo y cariñoso de mis amigos..." (1913: 33). Muestra con este tipo de detalles una cara diferente del periodista radical y revolucionario. En otro episodio, Flores García trata de demostrar la separación que intentaba establecer entre la política y las artes. Cuenta cómo muchas de sus amistades le abandonaron cuando defendió la calidad de la comedia *La fuente del olvido*<sup>314</sup> de Tomás Rodríguez Rubí, que fue ministro con Isabel II (1913: 47). La explicación que ofrece es la siguiente: "La política lo invadía todo, hasta la serena región del Arte, y la comedia, o el cuadro o la escultura del enemigo había que declarar que era pésima, censurándola y condenándola con la mayor acritud, con odio verdaderamente africano." (1913: 46).

Flores García alude a un episodio en el que participa el periodista y gobernador de Málaga, Federico Villalba<sup>315</sup>. El político tenía orden de prenderle, pero le avisa antes para que pueda huir y refugiarse. Aflora en esta aventura una cierta camaradería entre periodistas que va más allá de las diferencias políticas, según se desprende de las palabras que Flores García pone en boca de Federico Villalba:

-Sé lo que son estas cosas, yo también soy periodista; rindo culto al refrán que dice "a los tuyos, con razón o sin ella", y no quiero causarle a usted el menor daño, pero usted tampoco querrá comprometerme. Creo que unos parientes de usted tienen una hacienda de campo a media legua de Málaga; váyase usted a esa hacienda, no salga de ella hasta que venga una amnistía, que no tardará mucho, y así yo podré decir, con razón, que no se le encuentra a usted en Málaga. "Hoy por ti y mañana por mí". (1913: 104-105).

Sobre Federico Villalba añade: "Aquel mirlo blanco de los gobernadores; aquel dignísimo caballero que tan fervoroso culto rendía al espíritu de compañerismo, era el culto y brillante periodista Federico Villalba, cuya grata memoria perdura en mi pensamiento y cuya gratitud por su acción generosa morirá

---

<sup>314</sup> Flores García hizo un elogio muy moderado de la comedia de Tomás Rubí (1817 – 1890):

Regular éxito ha tenido en el Teatro del Circo la comedia nueva *La fuente del olvido*, original del señor Rubí. Veremos cuántas noches puede vivir, que no fiamos mucho en los éxitos que las obras dramáticas de los grandes escritores van teniendo de dos o tres temporadas a esta parte; no recordamos ninguna que haya llegado a treinta representaciones, no sabemos si porque al público se le ha agudado el buen gusto o porque *aliquando bonus dormitat Homerus*. ("Noticias varias", *La Discusión*, 27-12-1872).

<sup>315</sup> Federico Villalba y Llofríu, cfr. *Anexo I*, nº 58.

conmigo...” (1913: 104-105). De nuevo, la caracterización que Flores García hace de un personaje distante ideológicamente es muy positiva.

Las amables pinturas de Antonio Cánovas y de Federico Villalba contrastan en la obra de Francisco Flores García con el modo en el que se evoca al que fuera director y fundador de *El Combate*, José Paúl y Angulo. Para él, era “el más peligrosamente atacado del fanatismo político y de la fiebre revolucionaria” (1913: 51) un “diputado célebre por su ciego fanatismo revolucionario, de la minoría republicana, [...]” (1913: 83). Francisco Flores García, que perteneció a la redacción del citado periódico, emplea el recuerdo Paul y Angulo para mostrar cierto arrepentimiento con sus comportamientos y posiciones de juventud, que estaban, paradójicamente, muy cercanos a los del propio Paúl.

Sin que entonces pudiera explicarme la causa, instintivamente me era antipático y repulsivo Paúl y Angulo, no obstante haberme dado un puesto en la redacción de su periódico, dispensándome mientras permanecí en ella toda clase de atenciones... La antipatía y la repulsión que me inspiraba no tenían en qué fundarse y eran superiores a mi voluntad. (1913: 98)

Flores García recuerda también algunas anécdotas que ilustran perfectamente las complejas relaciones entre periodistas y políticos. La siguiente muestra el espinoso juego de dádivas y censuras en el que estaban implicados periodistas y políticos, a raíz de un comentario inapropiado que un periodista hace en la tribuna sobre el Ministro Nicolás María Rivero, director además de *La Discusión*.

Rivero, que tenía el santo temor de la Prensa, conociendo su poder incontrastable, abandonó la presidencia y envió a decir que una Comisión de periodistas, acompañada del *culpable*, fuese a conferenciar con él.

D. Nicolás pronunció un breve discurso a la Comisión, le echó un *fuerte regaño* al causante del *conflicto*, y concluyó diciendo que los periodistas podían volver a su tribuna... ¡y cuidado con otra!

Un cuarto de hora después, el presidente envió a la tribuna de la Prensa una caja de botellas de Jerez, una cesta de emparedados y pastas y dos cajas de ricos habanos...

La Prensa de aquella noche y de la mañana siguiente le dio un gran *bombo* a D. Nicolás, porque con su *energía* y su *tino* había resuelto admirablemente un *grave* conflicto... (1913: 38-39)



Luis Bonafoux recoge la teoría del periodismo que tiene su amigo Antonio Escobar Laredo, periodista de origen cubano, con la que parece mostrarse de acuerdo. Para Escobar Laredo<sup>316</sup>, las convicciones en el periodista son prácticamente un estorbo; debe en cambio vender su pluma a quien más beneficio pueda proporcionarle por ella, como ocurre en cualquier otro sector de la actividad industrial. “El periodismo es un oficio como otro cualquiera. El bodeguero da su ginebra a quien se la paga. El periodista debe poner su pluma al servicio de quien se la compra. Sería verdaderamente ridículo que los periodistas, que no tenemos qué comer, tuviéramos convicciones.”<sup>317</sup> (1912: 88-89).

Desde la perspectiva opuesta, Rodríguez Solís afirma que son las convicciones las que condicionan la trayectoria del periodista. Narra una anécdota parecida a la que cuenta Francisco Flores García con Cánovas y el rechazo de incorporarse a la redacción de *La Época*; en este caso, José Luis Albareda (1828 – 1897), director de *La Revista de España*, ofrece a Rodríguez Solís publicar su leyenda “La Masía de la Caridad” en *El Debate*. El periodista declina la propuesta por cuestiones ideológicas: “Aquella carta fue para mí un golpe terrible, y sin pararme a reflexionar le contesté que yo era un republicano, y un republicano federal, y, por lo tanto, no podía consentir que un trabajo mío se publicara en un periódico monárquico” (1931: 217)<sup>318</sup>. Albareda le hace llamar para hablar en persona y esta es la ocasión en la que Rodríguez Solís conoce a Juan Valera o Benito Pérez Galdós. El primero relaciona la airada reacción de Rodríguez Solís con su corta edad:

En cuanto me anuncié me hicieron pasar a una hermosa sala en la que creo estaba instalada la redacción de *El Debate* y en la que se encontraban en animada charla con don José Luis Albareda los señores don Juan Valera, don B. Pérez Galdós, don Gaspar Núñez de Arce y algunos otros para mí desconocidos.

-¡Pero si es un muchacho!

-Ya te lo dije, Pepe Luis –replicó don Juan Valera–, sólo la juventud tiene esos arranques. (1931: 218).

---

<sup>316</sup> De él dice Emilio Bobadilla, (*Fray Candil*): “Antonio Escobar Laredo (a quien ustedes deben de conocer), es, hoy por hoy, el mejor periodista de la Habana. No es literato ni escribe correcta ni castizamente; pero tiene la intención de un Miura y la sal de María Santísima” (1888: 116).

<sup>317</sup> Esta idea es la misma que sostiene Rafael Mainar en *El arte del periodista* (1916). Para Mainar, El cerebro del periodista, y éste es el desolador principio que los hechos sancionan, ha de tener tales condiciones de adaptación que puedan sus ideas tomar, como los líquidos, la forma del periódico que haya de contenerlas. ¡Gran cosa es tener ideas propias! Pero al periodista le es más útil y más necesario tener las propias...de quien las paga. Lo que sí le es indispensable es el saber presentarlas, exteriorizarlas cuando se las dan y hasta adivinarlas cuando no se las dan. (1906: 38)

<sup>318</sup> Es la misma visión bohemia que muestra el joven Elías de *El frac azul*, de Enrique Pérez Escrich (1864, cuarta edición corregida en 1875). Elías, trasunto de Pérez Escrich, responde así a la propuesta de ser redactor en una publicación: “sería periodista, aunque no es cosa que me halaga mucho, en un periódico que defendiera mis ideas” (1875: 82). Por tanto, rechaza el puesto de periodista en una revista que no encaja con sus convicciones, tal como cuentan Francisco Flores García y Enrique Rodríguez Solís en sus autobiografías.

Finalmente, Albareda promete a Rodríguez Solís que su texto aparecería en *La Revista de España*<sup>319</sup>. A pesar de las diferencias ideológicas entre ambos —Albareda llegó a ser ministro con Alfonso XII y Rodríguez Solís era, como sabemos, republicano—, la pintura que Rodríguez Solís hace de Albareda es amable. Elogia el respeto mostrado por el director de *La Revista de España* y posterior ministro hacia su coherencia ideológica; lo que demuestra que el respeto y la tolerancia también eran posibles incluso entre exponentes de muy diferentes ideas y opciones políticas: “Al llegar a Ministro no se olvidó de mí, enviándome uno de sus mejores amigos con ofrecimientos que mucho le agradecí, pero que no acepté. Entonces me escribió una hermosa carta en la que me decía que el ministro respetaba mi consecuencia y lealtad política, como en otra época la había respetado el director de la *Revista de España*.” (1931: 220).

Un sugestivo episodio que liga el periodismo y el curso político es el referido por Emilio Gutiérrez Gamero sobre el indulto al general golpista Villacampa, en 1886 y el papel desempeñado por el subsecretario de Presidencia, que además era también periodista, Francisco Cañamaque y Jiménez. En él se aborda la influencia que el periodismo podía ejercer en la política. La prensa jugó un papel fundamental en esta tensa situación debido a una premeditada filtración de Francisco Cañamaque<sup>320</sup>, que en aquel momento ocupaba la subsecretaría de Presidencia, cargo del que se vio obligado a dimitir a raíz del suceso. El anuncio de Cañamaque a la prensa sobre la aceptación del indulto al general por parte del gobierno, cuando la decisión aun no estaba tomada, precipitó unos acontecimientos que recuerda Gutiérrez Gamero, cercano al círculo de Sagasta: “[...] pero, ¡oh casualidad!, antes que los consejeros de la corona salieran de la presidencia, el subsecretario Cañamaque entregó a los periodistas, que aguardaban impacientes por conocer la suprema decisión, un volante, en el cual se decía que ‘el Consejo había resuelto proponer a la reina regente la conmutación por la pena inmediata a los condenados por los sucesos del 19 de septiembre’” (1948: 91).

La reacción de Sagasta fue entre molesta y resignada: “Cuentan que dijo en voz alta, aunque algo tremulenta por el disgusto que le producía el atrevimiento de Cañamaque: ‘Nada. Aquí ha intervenido la mano de la Providencia. Ahora no hay más remedio que reunirnos otra vez y aconsejar el indulto a su

---

<sup>319</sup> “La Masía de la Caridad” apareció, efectivamente, en *La Revista de España*, en marzo de 1871 (nº 19, pp. 44-59). Era una leyenda histórica ambientada en la guerra contra el francés de 1808. Rodríguez Solís le dedicó la leyenda a su padre, que había combatido en este conflicto.

<sup>320</sup> Francisco Cañamaque y Jiménez (Gaucín, Málaga, 1851-Madrid, 1891). *Vide véase Anexo I*, nº 7.

majestad.” (1948: 91). Los sucesos en torno al indulto del brigadier republicano<sup>321</sup> quedaron en una misteriosa ambigüedad, acerca de la que Cañamaque evitaba pronunciarse.

¿Quiénes pagaron los vidrios rotos? Pues, en primer lugar, Cañamaque, que se quedó sin la subsecretaría de la Presidencia y con la enemiga de los mismos votantes de la pena de muerte, y después estos señores. [...] ¡Pobre Cañamaque! Su actuación quedó en el misterio. Huía de explicaciones, y nadie le pudo sacar una palabra acerca de la verdad de lo ocurrido en el indulto de Villacampa. (1948: 92-93).

Eduardo Mendaro resume así la condición de “cuarto poder de la prensa” a finales del XIX y comienzos del siglo XX:

Todos los periódicos eran políticos; cada uno defendía determinada ideología y todos influían decididamente en la marcha de la política. Era merecida y exacta la denominación entonces dada a la Prensa de “Cuarto Poder”. Tras de los clásicos poderes moderador, legislativo y ejecutivo, aparecía el de la letra impresa, el de las hojas volanderas que orientaban y a veces creaban la opinión del público inocente y bonachón. (1958: 24)

---

<sup>321</sup> En 1903, con motivo de la muerte de Sagasta, podía leerse en *El Globo* una versión distinta de los acontecimientos, según la cual el motivo del indulto fue un error de interpretación del gesto de Sagasta por parte de Francisco Cañamaque:

Sofocada la intentona republicana, a cuyo frente figuró el general Villacampa, ocupábanse en Consejo de ministros, presidido por don Práxedes Mateo Sagasta, del indulto de la pena capital, a que fue aquél condenado por los tribunales militares. En el antedespacho aguardaban el resultado los periodistas, numerosos amigos del general y la hija de éste, presa de la angustia y del pesar consiguiente. Cada ministro que salía del despacho era acosado a preguntas; ninguno declaró lo que estaba acordado: la sentencia debía cumplirse, no se aconsejaba el indulto a S. M.

El subsecretario, señor Cañamaque, a instancias de todos penetró en el despacho del presidente: ¡Ahí está la hija del general! ¿Está absuelto?... Este hizo un movimiento imperceptible de cabeza que tradujo el subsecretario por signo afirmativo.

Saló del despacho; difundióse la noticia con pasmosa rapidez, y gran número de amigos y correligionarios de Villacampa que aguardan, prorrumpieron en exclamaciones de júbilo, salen a la calle, se unen a ellos los desocupados y curiosos, crece el grupo, aumenta el vocerío...

Sagasta llamando a Cañamaque:—¿Qué ocurre? ¿Qué tumulto es ese?

-Son demostraciones de regocijo por el indulto del general Villacampa.

-¿Qué indulto? ¿Pero quién ha dicho eso?

-Creí que me lo había afirmado.

-Pues no, me ha comprometido usted.

-Ya que creen esto, ya que se ha hecho pública la noticia y ha sido bien acogida, ya que está sancionada por el pueblo ¿quién dice ahora lo contrario?... Qué torpeza, qué compromiso...

Poco después fueron avisados los ministros y reunidos nuevamente en la Presidencia, acordaban el indulto de la pena capital impuesta al Sr. Villacampa.

Fue una equivocación piadosa. (Pedro Fernández Bobadilla y Juan Martínez Tejada, “Dos anécdotas políticas”, *El Globo*, 7-1-1903).

Mendaro ejemplifica la gran influencia de la prensa con los artículos políticos de Manuel Troyano, periodista de *El Imparcial*: “¡Cuántas crisis tuvieron en su origen aquellos artículos salidos de la pluma de Troyano!” (1958: 25).

Alejandro Lerroux ofrece algunas consideraciones generales sobre la prensa política, nacidas de su propia experiencia como director de *El País* o *El Progreso*. Para el periodista republicano, son órganos en los que la pasión anega irremediabilmente la imparcialidad y la serenidad y cuyos directores han de sentir en sus conciencias el peso de la culpa:

Los periódicos políticos de combate, generalmente órganos de un partido o de una personalidad destacada en la vida política, no suelen ser dechados de imparcialidad. La pasión que se pone en la lucha es incompatible con la serenidad del juicio y, de buena fe o con deliberado propósito, también es poco respetuoso con la verdad. La discusión abandona pronto los temas doctrinarios para ceder el campo a la crítica personal. Los periodistas que han tenido la responsabilidad de directores de una publicación llevan sobre su conciencia el peso de muchas culpas. (1963: 218)

## 6.9. La literatura en las autobiografías de periodistas

Examinamos aquí la relación que establecen los periodistas en sus autobiografías con la literatura. Podemos distinguir tres vertientes en dicha relación: en primer lugar, la conexión que el periodista instituye con la literatura desde sus comienzos; en segundo lugar, resulta interesante explorar si el periodista traslada su experiencia periodística al ámbito de la ficción y, de ser así, si se informa de ello en la autobiografía. Por último, nos detenemos en algunas de referencias que los periodistas, como espectadores privilegiados, hacen de la vida, obra y/o trayectoria de literatos destacados de su tiempo, como Gustavo Adolfo Bécquer o Ramón del Valle Inclán.

### 6.9.a. Vocación periodística y vocación literaria

Nos interesa conocer cómo se plantea en las autobiografías la conexión del periodista con la literatura. Las autobiografías revelan que vocación periodística y vocación literaria van con frecuencia de la mano; son las dos caras de una misma moneda. Por ello, en sus inicios muchos periodistas confiesan acceder al periodismo a partir de un primer deseo de publicación de las propias composiciones literarias (Taboada, 1900; Palacio, 1904; Nombela, 1909; Zamacois, 1915). No hay una barrera clara, en

cualquier caso, entre lo que podríamos llamar *vocación literaria* y *vocación periodística*, ambas eran manifestaciones de un mismo deseo de cultivar las letras. En las últimas décadas del XIX, las letras eran inseparables de la política; como apuntó Flores García, la política “todo lo invadía, hasta la serena región del arte” (1913: 46).

En las memorias de Emilio Gutiérrez Gamero encontramos una simpática referencia a los primeros tanteos literarios del autor, frustrados finalmente por su falta de genio y de inspiración. Gutiérrez Gamero se inicia con unos ensayos en materia teatral. Con ellos trata de ajustarse a la trayectoria típica de muchos compatriotas, porque “¿No es un bordonete vulgar el que cada español, en la primavera de su vida, tiene dentro de sí una comedia o un drama que está deseando dar a luz para que no se le pudra?” (1948: 210). El complejo proceso de gestación del drama es narrado con ironía y abunda en los tópicos que rodean al escritor que busca desesperadamente la inspiración:

Me encerré varias noches en mi casa, tomé varias tazas de café para no dormirme, hice provisión de cigarros, porque el ver cómo sube el humo y se va desgranando en círculos azules provoca la inspiración, me puse una bata de seda, a imitación de un célebre escritor que, si no usaba este traje fantástico, nada hacía a derechas, y después de muchas cavilaciones, caí en un asunto *comedializable*, con su exposición, su nudo y su consiguiente desenlace. Ello no era muy nuevo y tenía reminiscencias de las obras dramáticas que yo había visto y leído, pero así y todo, hilvané mis tres actos, con un epílogo, que le cuadraba a maravilla; me planté en casa de Ramón Chico, y ante un jurado compuesto de mis amigos íntimos tiré de cuartillas y leí a mis amigos allí reunidos el producto de mi ingenio. (1948: 211-212).

La obra que resultó de su esforzada pluma, lejos de entusiasmar al público, desencadenó *murmillos*, *interrupciones ofensivas* y *cuchufletas picantes*, por lo que Gutiérrez Gamero decidió destruirla y probar suerte con un género distinto, la novela. No obstante, las observaciones de su amigo, el editor Mariano Catalina<sup>322</sup>, acabaron con sus aspiraciones novelísticas:

Pero, decidido a lanzarme, prescindí del espíritu novelístico al modo de Pérez Escrich, Ortega y Frías, Tárrago y Mateos, Parreño y otros de la misma enjundia, cuyas obras por entregas se metían por debajo de la puerta, y adopté el consejo de Fernández y González, para lo cual confeccioné una leyenda dramática, que ocuparía doscientas páginas, acaecida en el siglo XI, chorreando historia, y se la llevé a mi condiscípulo y buen amigo Mariano Catalina, para que me diese su opinión, antes de ponerla en manos del editor Gujjarro<sup>323</sup>.

---

<sup>322</sup> Mariano Catalina, cfr. *Anexo I*, nº 9.

<sup>323</sup> Miguel Gujjarro fue un prolífico editor madrileño que comenzó su actividad hacia 1862. Imprimió obras de Manuel del Palacio y Luis Rivera, así como toda la producción del escritor Enrique Pérez Escrich (Valencia, 1829 – Madrid, 1897) Marie Linda Ortega hace un repaso por la trayectoria del editor en Ortega, M. L. (2005). “Algunas

-Chico- me dijo cuando acabé la lectura-, eso es muy malo. No has nacido para novelista. ¿Segundo fracaso? Pues a colgar la pluma y no más letras. ¡Qué desilusión! ¡Yo, que había imaginado para mi novela una preciosa y sugestiva portada en colores, donde un guerrero cortaba con su alfanje la cabeza a otro que tal, en presencia de la muy amada por los dos, una encantadora princesa que se llamaba Blancaflor<sup>324</sup>! Y se acabaron mis pujos literarios. (1948: 217).

La creación literaria se presenta en el caso de Gutiérrez Gamero como un intento fallido del autor, que a partir de entonces se habrá de consagrar en exclusiva al periodismo. Sin embargo, Gutiérrez Gamero no es sincero al afirmar en sus memorias que con este primer fracaso se acabaron para siempre sus afanes literarios, pues en realidad escribió bastantes novelas durante toda su vida: *Sitilla* (1897), *El ilustre Manguidoy* (1899), *El conde Perico* (1906) o *La derrota de Mañara* (1907) son solo algunas de ellas. Publicó asimismo en colecciones de novelas de los años 30, como *La novela de hoy*. Es autor además de ensayos (*La novela social*, 1920) e incluso compuso al menos un drama: *Carlos Edel: drama en tres actos y en prosa* (1902) y una novela dialogada: *El que a hierro mata... (novela dialogada)* (1907). Obvia en sus memorias la mención a esta producción literaria, ¿por qué? ¿Prefiere quizá construirse a sí mismo en su obra autobiográfica sólo como periodista y político? Gutiérrez Gamero centra su producción literaria en los últimos años del XIX y las primeras décadas del XX, cuando la Restauración ha triunfado y él se ha apartado de la vida política y periodística activa. Son sus novelas, por tanto, el fruto de otro contexto para el autor, quizá el medio para continuar obteniendo una fuente de ingresos más o menos regular. Nos interesa, en todo caso, la deliberada omisión de su relación con la literatura en sus memorias, que no puede ser casual.

---

noticias del editor madrileño Miguel Guijarro y de sus colaboraciones con Francisco Ortego”, en Desvois, J. M. (Coord.). *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo : homenaje a Jean-François Botrel*. Burdeos: Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, pp. 151-164.

<sup>324</sup> Blancaflor es la protagonista de un relato medieval cuya versión primitiva se escribió en francés, probablemente entre 1147 y 1150, según apunta Nieves Baranda (1991-1992: 21).

La historia de Flores y Blancaflor narra las aventuras de dos jóvenes, hijo él, Flores, de un rey moro y ella de una noble cautiva cristiana. Nacen ambos el mismo día y crecen juntos hasta que, viendo el padre de Flores su amor y considerando que ese matrimonio no es el adecuado para su hijo, los separa, pero como el amor persiste vende a Blancaflor como esclava y ésta va a parar al harén del rey de Babilonia. Flores marcha en su busca, se gana la amistad del guardián del harén y, escondido en un cuévano de flores, entra en la torre donde están custodiadas las doncellas. Descubiertos los amantes por el rey, éste quiere matarlos pero al final les concede el perdón. Felices y casados los jóvenes vuelven al reino de Flores y se convierten ellos y todos sus súbditos al cristianismo. (*Ibidem*)

Flores y Blancaflor eran desde tiempo atrás, por tanto, un modelo de amantes que han de superar un sinfín de dificultades para defender su amor. Con la alusión a Blancaflor, Gutiérrez Gamero sugiere la influencia de la Edad Media, con su tópicos y sus personajes, en las novelas que se publicaban en la segunda mitad del XIX.

El ejemplo de Julio Nombela ofrece, en cambio, una excepcional fusión entre vida, literatura, y periodismo. Para Nombela, la publicación de novelas por entregas suponía un sustento seguro para su familia, lo que sugiere que los ingresos que obtenía del periodismo no debían ser elevados. La duplicidad entre la condición de periodista y escritor de entregas llega a generarle un pequeño enfrentamiento con Abelardo de Carlos<sup>325</sup>, que era el director de *La Ilustración Española y Americana*, en la que Nombela escribía regularmente. De Carlos apunta sibilamente la incompatibilidad que percibe entre su condición de periodista de la prestigiosa publicación y la de novelista por entregas: “En su concepto era lástima que yo escribiese novelas de las que se venden a cuartillo de real la entrega, y ni a *La Ilustración* ni a mí favorecía que mi nombre apareciese en los carteles que en las esquinas anunciaban las pecadoras novelas y al mismo tiempo al pie del primer artículo del periódico” (1909: 443)<sup>326</sup>.

Decide entonces dejar el periódico, puesto que vive gracias a las novelas por entregas y no a *La Ilustración*. De Carlos remuneraba sus artículos en la revista con treinta duros mensuales y Nombela puntualiza: “era poco, pero yo ganaba un buen jornal con las novelas por entregas, [...]” (1909: 442). La postura de de Carlos motiva el abandono de Nombela del periódico, aunque reconoce que la amistad con el director de *La Ilustración* se mantuvo. De hecho, comenta que el último de los artículos que publicó en la célebre revista fue la necrológica de su amigo Eduardo Zamacois <sup>327</sup>, fallecido prematuramente a los veintinueve años (1909: 444).

Otro aspecto relevante de la relación del periodista con la literatura es el de la formación literaria, es decir, el caudal de lecturas realizadas y de autores que suponen un referente cercano y conocido para el escritor de la prensa. Esta es una cuestión muy poco tratada; sólo Nombela, personaje que en sus extensas memorias aborda muchos aspectos de su relación con la creación literaria y la lectura, se refiere a ella para reconocer con admirable humildad su escaso conocimiento del panorama literario que, sin embargo, tantas veces hubo de manejar en sus críticas en prensa.

---

<sup>325</sup> Sobre Abelardo de Carlos, véase Márquez, M. B. (2005). “D. Abelardo de Carlos y *La Ilustración Española y Americana*”, en *Ámbitos*, nº 13-14, pp. 185-209.

<sup>326</sup> Acerca de la situación económica de los escritores en el XIX, véase Monguió, L. (1951). “Crematística de los novelistas españoles del siglo XIX”, en *Revista Hispánica Moderna*, pp. 111-127, en donde se apuntan ejemplos concretos de ingresos derivados de la actividad literaria del momento para los casos de Juan Valera, Armando Palacio Valdés o Benito Pérez Galdós. Monguió distingue dos periodos en la segunda mitad del siglo XIX en relación a las economías de los novelistas: uno que va desde la mitad del siglo a los años de mil ochocientos ochenta y otro desde entonces al final del siglo. En el primer periodo, los novelistas ganan sumas mínimas, pero durante los últimos veinticinco años los principales novelistas llegaron a poder vivir con decoro de la literatura (1951: 126). Sin embargo, afirma que entre los años 1850 y 1870 los novelistas por entregas, como era el caso de Julio Nombela, gozaban de cierto éxito económico (1951: 116).

<sup>327</sup> Alude al pintor Eduardo Zamacois (Bilbao, 1841-Madrid, 1871), tío del novelista y periodista del mismo nombre y apellido, Eduardo Zamacois (Pinar del Río, Cuba, 1873-Buenos Aires, 1971).

Puedo asegurar, no sin que me avergüence esta confesión, que he llegado a la vejez sin conocer más que de oídas, por referencia, a los grandes maestros de las letras y las artes, y ni siquiera a muchos de mis contemporáneos, a pesar de haberles prodigado sinceros elogios por creer de buena fe lo que de sus obras me decían o por haber leído al azar algunas páginas de ellas. (1909: 160)

Cuestión aparte sería la de la crítica de libros que han de hacer los periodistas. Confiesan que apenas leen y que el criterio a seguir era, simplemente, el grado de simpatía que el autor en concreto podía despertar en la redacción, lo que se acababa traduciendo en la mayor o menor sintonía ideológica entre periódico y escritor. La figura de Clarín se apartó de esta práctica para desarrollar una crítica verdaderamente literaria y al margen de convencionalismos y amistades. Supuso, por tanto, todo un revulsivo en el mundo de las letras de su tiempo, como recuerda Taboada:

Los que habían vivido hasta entonces en la benevolencia corrosiva de los *literatos* al uso, sintieron profundamente contrariados y no salían de su asombro.  
-¿Qué es esto? —exclamaban- ¿Quién es este Clarín que me zahiere? ¿De dónde ha salido este monstruo? ¿Conque es decir que me he pasado la vida figurando en el número de los seres superiores para que venga él, con sus manos lavadas, a decir que soy un mamarracho?  
Algunos la tomaban por la tremenda y decían en el café que estaban dispuestos a matar a Clarín de un momento a otro; pero nunca llegó la sangre al río. (1900: 127-128).

También Emilio Gutiérrez Gamero recuerda el gran cambio impulsado por Clarín en el ámbito de la crítica literaria de finales del XIX: “Era un literato de verdad, especializado en la crítica, que cultivó con mejor acierto que la novela. Sus juicios solían ser exactos; pero cuando la obra criticada no era de su agrado, se le iba la mano con suma dureza y al desdichado autor le llegaban los tiros.” (1948: 454).

La crítica posterior ha valorado la crítica de Clarín de una forma más desapasionada y reflexiva. Gonzalo Sobejano afirma:

En su tiempo lo que más se vio en Clarín, hasta el punto de enturbiar el reconocimiento de otras cualidades, fue el rigor apasionado y la crudeza burlesca de muchos de sus escritos, en especial de sus célebres “paliques”. Llamaba Clarín a esta crítica *higiénica y policíaca*, considerándola “directamente literaria”, pero además imprescindible en España como procedimiento correctivo Tan noble y tan elocuente es la justificación de esta crítica en el prólogo de “Palique”, que no se comprende cómo haya podido prosperar en su tiempo ni por tantos años posteriormente la imagen de un Clarín sañudo por veleidad. (2007: 18)



Sobejano señala que razones de orden individual, social e histórico-literario explican ejercicio personal de crítica desempeñado por Clarín. Entre las razones de orden individual aduce su temperamento, bilioso y colérico, en el que las facultades para la especulación teórica sobrepujaban a las de creación. Socialmente, la crítica de Clarín se insertaba en una prensa que se concebía, en general, como un taller de mentiras consagratorias o infamantes, por lo que el contraste entre los textos de Clarín y lo que solía encontrarse en prensa debía ser evidente. La principal razón de tipo histórico-literario es la tradición satírica probada que existía en España. La crítica de Clarín se centró en muchos casos en censurar satíricamente la gramática de los escritores. Para Sobejano, este tipo de censura era altamente aleccionadora: “Acaso de todas las páginas satíricas de Clarín sigan siendo las más aleccionadoras aquellas que escribió en honor de la gramática, esto es, para honra y purificación del lenguaje. Los enemigos mayores contra los que no se cansó de batallar fueron la incorrección y el tópico, resultado de un mismo achaque: la pereza de la mente” (2007: 29). Sobejano considera que la hostilidad personal o el afán de denunciar la ausencia o la falsificación del talento motivaron las más aceradas críticas del autor de los paliques<sup>328</sup>:

Algunas críticas demasiado personales de Clarín (sobre E. Pardo Bazán, los agustinos Blanco y Muñíos, Fray Candil y algún otro) proceden de una hostilidad recíprocamente atizada y no son cosas que no sucedan dondequiera y en cualquier tiempo. Otras críticas ásperas (contra principiantes sin talento o contra veteranos falsificadores del suyo) se explican tal vez, no digo que se justifiquen siempre, por la intención preventiva que Clarín perseguía, y pudiera ser que en muchos casos entrañasen mejor voluntad hacia la persona criticada que las alabanzas plácidas y desorientadoras de otros jueces insinceros. (2007: 32).

Clarín consideraba la crítica una tarea ardua y que solía cosechar odios e incomprensiones tanto dentro como fuera de la redacción. En 1882 sintetizaba así algunos de los problemas que conllevaba ejercer la crítica en prensa:

Muchos hombres que tienen gran aptitud para la crítica y vocación verdadera, se abstienen de ejercitar sus fuerzas, porque no hay manera digna y propia de emprender la tarea. Se paga poco al crítico, se lo considera poco, se lo confunde con los envidiosos y los murmuradores y los vagos que se meten a censurar lo que no entienden, y en fin es tal el menosprecio en que va cayendo la profesión, que dentro de poco no va a haber crítico que sepa ortografía. (2003: 244).

---

<sup>328</sup> Yves Lissorgues ha publicado una completa biografía de Clarín, en la que aborda su faceta como periodista y como crítico: Lissorgues, Y. (2007). *Leopoldo Alas, "Clarín", en sus palabras (1852-1901): biografía*. Oviedo: Nobel. Estudios monográficos sobre el quehacer periodístico de Clarín son los trabajos de Botrel, J. F. (1982). “Clarín periodista”, en *Historia y Crítica de la Literatura Española*, vol. 5, pp. 619-622 y Botrel, J. F. (2001). “Clarín y la prensa”, en *Un siglo con Clarín. Exposición bibliográfica en el centenario de su muerte*. Oviedo: Universidad, pp. 77-82.

La solución, para el autor de *La Regenta*, depende en gran medida de las empresas periodísticas y de los directores de los diarios: bastaría con seleccionar razonablemente a quienes se encargan la literatura del periódico y recompensar el trabajo bien hecho.

Nieguen hospitalidad a tanto y tanto maniaco que se dedican a *pegar palos*, como ellos dicen, con la finura del mundo, a cuanto escritor les sale a paso; cierren sus puertas a los atrevimientos del necio, entreguen la dirección literaria de los periódicos a personas de reconocida, de probada competencia; recompensen dignamente el trabajo del literato verdadero, y tendremos mucha menos crítica, pero algún crítico verdadero. (*Ibíd.*).

### 6.9.b. De la experiencia a la ficción

Muchos periodistas cultivaron además la novela o el teatro, lo que en el marco del presente trabajo sugiere las siguientes cuestiones: ¿trasladaron de alguna forma sus vivencias en la prensa a sus obras de creación? ¿Dan cuenta de esa transducción en sus memorias? ¿Cómo traslada el periodista a la ficción el ámbito periodístico, que tan bien declara conocer? ¿Cómo crea a sus personajes periodistas? ¿Qué aspectos le interesan de la cuestión periodística y, por tanto, los lleva a la ficción?

De nuevo hemos de acudir a Julio Nombela como claro exponente de periodista y escritor que integra en su producción literaria sus experiencias de periodista y además, lo que nos interesa aquí, lo reconoce de manera natural<sup>329</sup>. La insistencia de Nombela en remitir al lector a sus novelas para completar el panorama de su vida denota un cierto interés comercial, pero revela además la constante fusión de vida y novela que domina la extensa autobiografía del autor. Por ejemplo, varias veces se invita al lector a acudir a su producción novelesca para conocer con más detalle algunos episodios de su vida, como un amor frustrado: “¿A qué fin recordar los pormenores del idilio que llegó a convertirse en drama? El curioso lector que desee conocer aquel agitado periodo de mi existencia, podrá satisfacer su amable y acaso piadoso anhelo, leyendo mi novela *Una mujer muerta en vida*, que forma parte de mis obras literarias.” (1909: 22). Las memorias están cuajadas de referencias como la que sigue: “La revelación que acabo de referir me inspiró mi novela *Margarita*, la primera que publiqué dos años después en el folletín del *Diario Español*” (1909: 273). Gutiérrez Carbajo señala que este componente autobiográfico

<sup>329</sup> Puede consultarse sobre su escritura autobiográfica Pageard, R. (2002). “Le témoignage de Julio Nombela (1836-1919) d'après ses *Impresiones y recuerdos* (1909-1912)”, en Ortega, M. L. (Ed.). *Escribir en España entre 1840 y 1876*. Madrid: Visor, pp. 123-138 y Alberca. M. (1993). “Autobiografía de un triunfador”, en *Cauce. Revista de Filología y su didáctica*, nº 16, pp. 157-176.

de las ficciones de Nombela, así como la incorporación a sus memorias de numerosos detalles novelísticos, son constantes a lo largo de su obra (1993: 233).

Esta construcción de la autobiografía propone el siguiente interrogante: ¿son las novelas las que se construyen con la experiencia vital de Nombela o es la autobiografía la que se “rellena” con episodios de sus novelas? Es prácticamente imposible determinar esta cuestión, que en cualquier caso muestra una concepción de la autobiografía por parte de Nombela cercana a la línea que propone Eakin (2008): toda la producción de un autor puede analizarse en clave autobiográfica, pues es imposible no aportar ciertos elementos propios a todo aquello que uno hace —o escribe—. Si bien es cierto que hay un componente propio y personal en toda producción de un autor, no parece lo más acertado analizar absolutamente todos los detalles de la producción de un autor en clave autobiográfica, pues esto supone limitar notablemente las posibilidades y el alcance de la ficción<sup>330</sup>. En el caso de los escritos autobiográficos o confesionales, el recurso a la ficción resulta, paradójicamente, habitual; el referente es algo similar a una ficción, señala Gutiérrez Carbajo:

El procedimiento no es extraño en este tipo de escritos confesionales, ya que la autobiografía no depende de un referente como una fotografía depende de un tema o un cuadro realista de su modelo. [...] Además, en la producción literaria de Nombela coinciden con frecuencia los núcleos temáticos de sus memorias y los de algunas de sus novelas como *Historia de un minuto* (1862), *Los 300.000 duros* (1866), *Mendigos y ladrones* (1870), *La dicha de un desdichado* (1870). (*Ibíd*)

Julio Nombela también traslada la experiencia en el periodismo a la ficción en la novela *¡¡Los trescientos mil duros!!* (1866), que según conocemos a partir de sus *Impresiones y recuerdos*, brota de sus propias vivencias en la redacción del periódico *El Porvenir*.

Como desde que entré a formar parte de la redacción de *El Porvenir*, continué algunos años obligado a ser periodista para ganarme la vida y conocí las interioridades y misterios del periodismo, algunos de los cuales puse en acción en mi novela *Los trescientos mil duros*, que alcanzó popularidad cuando la publicó en Barcelona el editor Manero en 1866, tiempo tendré de referir interesantes episodios y de consignar el juicio definitivo que de la prensa periódica debo a la experiencia. (1909: 259).

---

<sup>330</sup> Una reflexión interesante sobre la fusión de vida y literatura en la obra de un escritor lo ofrece la novelista Rosa Montero en *La loca de la casa* (2003). La obra literaria conjuga artísticamente vida y ficción; por tanto, no puede analizarse de manera excluyente ni en un sentido ni en el otro.

En la novela se narra la historia de don Cosme, un cesante que es agraciado con el premio gordo de la lotería, 300000 duros. Don Cosme tiene la ilusión de fundar un periódico con ese dinero, argumento que permite a Nombela abordar el periodismo desde diferentes perspectivas. El protagonista ha de encontrar redactores para su publicación, que decide titular *El Regenerador de la Humanidad*. En la novela desfila una amplia galería de tipos periodísticos, a cuál más estrafalario: encontramos al *publicista pedante*, obsesionado con medrar a través de la prensa, al *periodista desgraciado* que afirma *trabajar como un negro sin provecho ni honra* y al *periodista presuntuoso* que emplea una verbosidad gastada y recurrente para mostrar su *gran erudición*. Este último defiende así su estilo de escritura:

—[...] El periodismo es pura fórmula, y tengo un arsenal bien provisto donde puedo tomar las armas bien templadas. En este artículo no he empleado todo mi repertorio; todavía he podido añadir: *Sic vos non vobis,—Fiat Justina et ruat coelum,—Salus populi su- prema lex esto,—Ultima ratio populorum,—Casus belli,—La roca de Sísifo,—La tela de Penélope,—Divide y vencerás,— El Habeas corpus,—Las alas de Ícaro,—La rueca de Hércules,—La manzana de París,—El templo de Jano,—L'enfant terrible,—E pur si muove,—Pega, pero escucha,—Quos Deus vult perdere prius dementat,—Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra,—Non bene pro 'tolo libertas venditur auro,— Postnubila Phcebus,—Et voilà tout.—Apres moi le deluge,— CvjusDeusventer esl...*

—Basta, basta, señor mío, dijo don Cosme amoscándose: eso parece un costal de frases hechas. (1866: 489).

El autor implícito de la novela matiza la cuestión de las frases hechas en la prensa y apuesta por la medida en su empleo: “Comprendo que un par de frases de estas en un artículo puedan pasar; pero todas juntas y en montón, ¿no es verdad que son capaces de producir una indigestión al estómago mas fuerte?” (1866: 490).

Otro modelo de periodista que aparece en la novela es el aspirante a literato que llega al periodismo por desesperación:

Hace ya diez o doce años que escribo, he sido un niño muy prematuro; a los seis años compuse mi primera poesía: desde entonces me ejercité dando los días, las Pascuas y las enhorabuenas a todo el mundo en rengloncitos desiguales. Es verdad que no he estudiado nada, pero he hecho muchos versos, y no hay arroyo, piedra, flor, hoja, hada, estrella, ni lucero a quien no haya dedicado, cuando menos unas seguidillas; pero ya se ve como los versos están de capa caída, como ya no se leen ni siquiera los romances, resulta que no tengo mas remedio que meterme a periodista para pagar a la patrona y tomar café, porque ha de saber usted que yo he hecho lo mismo que Zorrilla, me he escapado de mi casa. (1866: 492).

Este pretende encargarse de la gacetilla. Su visión del ejercicio del gacetillero no puede ser más tópica y sugiere que toda la labora se asienta en la repetición de una serie de fórmulas gastadas:

Yo hablaré de todo lo que pase en Madrid, en las calles, en los paseos, en los teatros, en los salones; yo describiré el tiempo y las estaciones, con todas las figuras retóricas posibles. Un amigo mío que ha sido mucho tiempo gacetillero, y que ahora es delegado del gobierno en una sociedad de crédito, al retirarse, me dejó en un librito escritos de su puño y letra los modelos principales de la gacetilla: el libro es muy curioso y dice por ejemplo: "Gacetilla modelo para dar cuenta de un sarao." [...] Luego hay modelos para dar cuenta de los estrenos de las funciones en los teatros, cuando uno es amigo de la empresa, cuando quiere perjudicarla, para hablar de los libros, cumplir con los autores y que comprenda el público que no tienen importancia, en fin es una mina él tal librito, y si usted quiere con su ayuda y mi ingenio desempeñaré las funciones de su periódico. (1866: 492-493).

Ante la negativa de Don Cosme a incluir a este peculiar gacetillero en la redacción, el joven se ofrece incluso a trabajar gratis, pero solo porque considera que formar parte de una redacción *da cierto lustre* (1866: 494).

Tras presenciar el esperpéntico desfile de aspirantes a redactor de *El Regenerador de la Humanidad*, la conclusión de Don Cosme es desesperanzada: es imposible encontrar redactores de mérito en la prensa española.

—¿Pero es posible que no se encuentren redactores ilustrados y que deseen ilustrar? se dijo don Cosme. ¿Es posible que una institución tan grande, tan trascendental como la prensa esté en poder de gente como esta? No creo yo que todos sean lo mismo, pero a juzgar por lo que me pasa a mí, los hombres dignos constituyen la excepción, los especuladores de la pluma la regla general. (1866: 494-495).

En la compleja trama de la novela se introduce también la cuestión del duelo entre periodistas. Dos personajes pactan batirse en duelo para obtener ciertos beneficios en sus redacciones. La gestación del duelo, con el consabido intercambio de artículos insultantes a través del periódico, se detalla con ironía. El duelo aparece así como una costumbre muy extendida en el ámbito del periodismo, pero absurda y trivializada. (1866: 652-662).

Francisco Flores García, el periodista autor de los *Recuerdos de la revolución (memorias íntimas)* (1913) lleva también a la ficción el personaje del periodista. Sin embargo, y a diferencia de Nombela, omite en su autobiografía toda referencia a las obras en las que trata el periodismo, quizá por el tono más político y

periodístico con el que trata de dotar sus recuerdos. Flores García apunta al final de esta obra su intención de escribir unas “Memorias literarias” (1913: 310), que habrían complementado a las de la revolución con la vertiente literaria de la trayectoria del autor. No obstante, no llegaron a publicarse<sup>331</sup>.

Flores García publicó en 1880 un par de relatos breves protagonizados por periodistas: “El término del ideal” y “Una historia como muchas”<sup>332</sup>. Ambos aparecieron en el volumen colectivo titulado *¡Cosas del mundo!* Además, dentro de su *Galería de tipos* se acerca al periodismo desde diferentes puntos de vista en los artículos “Los críticos al pormenor”, sobre los críticos literarios, y “La mujer política”<sup>333</sup>, artículo en el satiriza a la mujer que todo lo desatiende para encargarse de asuntos públicos.

“El término del ideal” y “Una historia como muchas” son narraciones breves<sup>334</sup> que muestran dos modelos contrapuestos de periodista: en el primer caso, aparece el periodista desgraciado que a pesar de sus méritos no logra medrar y acaba sumido en la más profunda desolación. En cambio, en *Una historia como muchas* asistimos al inmerecido triunfo de un periodista advenedizo e interesado. En definitiva, Francisco Flores García propone dos trayectorias de periodistas: el éxito fácil en *¡Una historia como muchas!* y el fracaso profesional y vital que vive el protagonista de *El término del ideal*. Ambas eran frecuentes en la realidad periodística del momento, como el autor seguramente había tenido ocasión de comprobar.

---

<sup>331</sup> Francisco Flores García murió apenas cuatro años después de la publicación de sus *Recuerdos de la revolución; (memorias íntimas)*, en 1917. El periodista y dramaturgo se encontraba en la estación del Mediodía esperando el tren de Barcelona, en el que venía el actor catalán Enrique Borrás. Cruzó el andén sin percatarse de que una de las máquinas se había puesto en funcionamiento y fue atropellado. Aunque llegó al hospital consciente, murió poco después. La noticia sobre su accidente se recogió con todo lujo de detalles —algunos excesivamente escabrosos— en el *Heraldo de Madrid*, periódico en el que colaboraba: “Muerte de Flores García”, *Heraldo de Madrid*, 5-4-1917. Sobre su obra y su acción política puede consultarse Ferrera Cuesta, J. C. (2011). “Democracia y literatura. La obra de Francisco Flores García”, en *Studi Ispanici*, nº 36, pp. 138-157.

<sup>332</sup> En Flores García, F. (1880). *Cosas del mundo. Narraciones*. Madrid: Gaspar Editores.

<sup>333</sup> En Flores García, F. (1879). *Galería de tipos*. Madrid: Librería de Juan Rodríguez.

<sup>334</sup> Flores García elige el marco de la narrativa breve porque considera que encaja mejor con el espíritu y necesidades de su tiempo, en el que se valora más la calidad que la cantidad y en el que carece ya de sentido dotar de enorme extensión a los *partos del ingenio*:

Ya no se leen los artículos kilométricos ni las novelas de seiscientas páginas en cuarto prolongado, porque el público entiende, y tiene razón, que en un artículo corto y en un libro *manuable [sic]*, se le puede decir lo mismo, y algo mas que se le decía, respectivamente, en los artículos y libros mencionados, cuya lectura robaba al lector un tiempo precioso.

Dentro de ese gusto, o mas bien necesidad del día, obedeciendo la ley de la brevedad, se halla, a mi parecer, el presente libro. De cada una, o de algunas de las *narraciones* que lo componen, se hubiera podido escribir una novela de trescientas páginas en otros tiempos. Creo sinceramente que todas juntas apenas si bastan para formar un libro. (1880: 12).

Manuel del Palacio evocó la camaradería que imperaba entre periodistas de diferentes orígenes y credos políticos en el prólogo que escribió para el volumen recopilatorio de las novelas de Rodríguez Correa, *Agua pasada* (1894). En él refiere sus anécdotas y recuerdos compartidos con periodistas de los años sesenta, como Carlos Frontaura o Eduardo Inza. Para José Luis Gordillo, autor de una biografía sobre Manuel del Palacio y de una recopilación de sus sonetos políticos<sup>335</sup>, sorprende la cercanía con la que se trataban los periodistas a mediados del siglo XIX<sup>336</sup>, cuestión que comenta al hilo de la trayectoria periodística del autor:

El 1 de enero de 1859 había cesado su actividad periodística en *La Discusión*, donde fue sustituido por Luis Rivera, que a su vez sería sustituido algún tiempo después por Roberto Robert. Estos cambios, es necesario señalarlo, no suponen corte alguno en la muy amistosa relación entre ellos, ni tampoco cisura para las poesías de Palacio en su antiguo periódico; [...] Algo que quizá hoy nos sorprende es la fuerza con la que se vinculaban entre sí aquellas tres o cuatro docenas de escritores, a pesar de las mucgas aparentes incompatibilidades de origen, edad o credo político. (2000: 52).

#### *6.9.c. El trato del periodista con personajes literarios*

Una tercera e interesante vía de análisis la constituyen las referencias de periodistas a la vida y la obra de otros literatos destacados. Sobresale el caso de Bécquer, que es evocado sobre todo por Julio Nombela. En *Impresiones y recuerdos* es posible conocer los orígenes literarios y periodísticos de Bécquer, pues Nombela y él fueron amigos de juventud. El periodista asume que al lector le interesa mucho conocer los detalles de la vida del poeta y los consigna a lo largo de varias páginas a modo de

---

<sup>335</sup> Vide Gordillo, J. L. (2000). *Vida de Manuel del Palacio con Madrid al fondo*. Valencia: Albatros y Gordillo, y J. L. (1994). *Un poeta satírico del XIX*. Madrid: Compañía Literaria.

<sup>336</sup> Clarín no pensaba así. En 1880, escribía lo siguiente sobre una posible unión entre periodistas, una *Liga de la prensa* que al autor de los Paliques le parecía contraproducente:

Un periodista carlista defiende las matanzas bárbaras de los curas del Norte [...]; yo juro que el tal periodista no es para mí un compañero, ni lo quiero entre los míos; y sin embargo, él con razón se llama periodista, y lo es [...]. Hay periodistas que venden su pluma, que admiten subvenciones de políticos y negociantes; esos periodistas pertenecen a la liga por derecho propio, quizás los periódicos en que escriben son de los más leídos; pues yo a esos periodistas no los quiero por amigos, ni callo su crimen. [...] El periodismo ha de ser producto espontáneo de la opinión, reflejo de la cultura y del movimiento social; colegiarlo es atarlo, falsificarlo; y así todo proyecto de unión y coalición debe detenerse en muy estrechos límites; la prudencia lo exige, porque de otra suerte se puede convertir en perjuicio del progreso lo que ha sido creado para adelanto del mundo. (*La Publicidad*, 3-9-1880, cit. en Lissorgues, 2007: 294).

breve biografía<sup>337</sup> (1909: 297 y ss.). Sobre la relación del autor de las *Rimas* con el periodismo, señala Nombela lo siguiente: “no tenía el mejor concepto de los periódicos, sobre todo de los diarios, que consideraba en lo relacionado con la ejecución de la labor mecánica que exigían, lo menos intelectual de la literatura” (1909: 166).

Sobre Bécquer se expresó en parecidos términos Eusebio Blasco, que también tuvo ocasión de tratarle en vida: “Su mundo era el ideal. Amaba, y lo decía en líneas cortas, que durante su vida apenas fueron leídas, y que después de su muerte impuso al público lector Ramón Correa íntimo amigo del poeta” (1904: 150). Blasco incide en la discreción con la que se conducía quien poco después de su muerte sería recordado y aclamado incluso fuera de España.

Porque en honor de la verdad, ninguno de los que tomábamos café cotidianamente con Bécquer, en el Suizo viejo (Bernardo Rico, el dibujante Vallejo, Ángel Avilés, Inza, Luis Rivera, Robert, etc.), ninguno, repito, creíamos ni podíamos sospechar que al año de muerto nuestro amigo sus versos recorrerían el mundo y él figuraría en la inmortalidad al lado de los melancólicos poetas alemanes. (1904: 151)

Otra sobresaliente figura de la literatura del momento es la de Leopoldo Alas “Clarín”. Como vivía en Oviedo, no se llevaban a cabo los enfrentamientos que causaban sus acerbas críticas, salvo la excepción que consigna Emilio Gutiérrez Gamero.

Sin embargo, hubo quien no quiso tolerar los dardos de Clarín, que le herían en lo más vivo de su ser, y decidió cortar por lo sano.  
Era un hombre muy poco sufrido, distinguido literato, cuyas obras fueron celebradas por el público madrileño, y oficial de la Marina por más señas.  
Una vez resuelto a hacer la caminata, lió sus bártulos, sin olvidar en su maleta su buen par de pistolas, y se plantó en Oviedo.  
Ignoro lo ocurrido cuando estuvieron frente a frente. Mas no hubo necesidad de recurrir a las mortíferas armas: el agraviado volvió tan tranquilo. (1948: 454-455).

---

<sup>337</sup> Recientemente se ha publicado una biografía de Bécquer a partir de las aportaciones de Nombela en su propia biografía; es decir, sería una biografía dentro de una biografía. Cfr. Nombela, J. (2010). *Bécquer*. Sevilla: Monoazul.



Clarín estuvo agriamente enfrentado durante toda su vida con Luis Bonafoux<sup>338</sup>. Alejandro Lerroux confiesa que desde *El País*, que acogía las colaboraciones de ambos, intentaron mediar con éxito sólo relativo en la relación entre ambos periodistas:

Eran colaboradores en mi periódico Leopoldo Alas (Clarín), que me enviaba sus artículos desde Oviedo, y Luis Bonafoux, que los escribía en París. Se aborrecían recíprocamente y llegaron a querer plantear polémica en las propias columnas de mi periódico. Lo impedí, pero no pude impedir que llevadas sus querellas a otras publicaciones, estallase entre ellos el conflicto. (1963: 210)

Eduardo Mendaro dedica un capítulo a la toda la conocida como *generación del 98*, lo que supone un interesante apunte literario-social. Su postura es clara: niega radicalmente la existencia de una *generación del 98*. Así lo explica:

Lo que ocurrió fue que por aquellos años había en Madrid dos tertulias de jóvenes escritores, de los cuales, como sucede en toda colectividad, unos —los menos— estaban predestinados a grabar sus nombres en la popularidad y la fama, y otros —los más— habían de difuminarse en las sombras del anonimato. Una de estas tertulias reuníase en el Café de Madrid, situado al principio de la calle Alcalá, y sus miembros realmente caracterizados eran Ramiro de Maeztu, Azorín y Pío Baroja; [...] La otra tertulia había sentado sus reales en el Café de Levante, de la calle del Arenal y era presidida en forma dictatorial y sin que nadie tuviera la osadía de rebelarse contra tal fuero, por el indescriptible don Ramón del Valle Inclán, absorbido por el auténtico o fantasmagórico marqués de Bradomín, dueño y señor de la fantasía valleinclanesca. (1958: 33-34)

La existencia de la llamada *generación del 98* es una de las cuestiones más polémicas en la crítica de la literatura española. Pedro Salinas fue uno de los primeros en plantear una distinción entre las categorías de Modernismo y 98, aunque más tarde matizó sus posturas. Esta tesis inicial fue recogida y desarrollada por Guillermo Díaz Plaja, quien en su trabajo *Modernismo frente a 98* (1966) proponía algunas líneas de ruptura entre los autores vinculados a una y otra corriente. Posteriormente la crítica ha tendido a minimizar esa división radical y a hablar de “actitud del 98” (Juan Ramón Jiménez, Ricardo Gullón) o, más recientemente, de *Generación de fin de siglo* (Pedraza y Rodríguez Cáceres, 2012) para evitar manejar categorías que puedan ocultar juicios de valor o transmitir una imagen compartimentada del periodo finisecular.

---

<sup>338</sup> Véase nota 274.

Eduardo Mendaro, en cualquier caso, se une aquellos que niegan la existencia de una generación de escritores del 98. Se detiene en la descripción de los tres autores más tradicionalmente identificados con esa etiqueta, Baroja, Azorín y Maeztu:

Maeztu, de estatura prócer, bien vestido, asomando por encima de su altísimo y durísimo cuello de camisa el rostro de perfiles agudos; Azorín, con traje siempre negro, la áurea cadena cruzándole el chaleco, y en la mano el inseparable y propagandístico paraguas encarnado; Baroja, mal trajeado, rubiejo, con barbita de pelos arremolinados y mirada observadora y socarrona. (1958: 34)

A modo de conclusión, Mendaro sostiene que los autores identificados con la generación pronto se dispersaron y algunos de ellos encontraron cobijo en el periodismo:

Todo esto y nada más que esto fue la generación del 98. No dejó tras de sí ninguna nueva escuela literaria ni ningún atisbo de filosofía personal. La mayor parte de los componentes de aquellas tertulias de escritores jóvenes se dispersó; algunos de ellos se cobijaron en el periodismo, en donde se encontraba un sueldo, aunque mezquino con arreglo a la época, casi seguro; otros persistieron heroicamente en la tarea no muy remuneradora de escribir libros, y alguien, como Bargiela<sup>339</sup>, dejó la pluma literaria para cambiarla por la correspondiente a las funciones consulares. (1958: 37).

Alejandro Lerroux se refiere también a los que se consideran padres de la generación del 98, pues los tres trabajaron en *El País*. El retrato que hace de Azorín señala su evolución ideológica y sugiere que el de Monóvar hizo bien en apartarse de los vaivenes de la política para dedicarse a la literatura:

No en su mengua, sino en su elogio, recordaré que debutó rabiosamente radical, anarquista teorizante, hasta el punto de que algunas de sus colaboraciones provocó quejas de nuestros lectores habituales. La reacción que la madurez de su talento operó en su espíritu le condujo al otro extremo de la ideología por violencias del contraste, pero bien pronto el pensador, el filósofo, el artista, el crítico, que se juntan en su entendimiento, se ponderaron en una ecuación feliz que le sustrajo a los vaivenes de la política para consagrarlo a una obra en la que pueden admirarlo todos los españoles. (1963: 190-191)

Tanto Eduardo Mendaro como Alejandro Lerroux se refieren a la peculiar figura de Ramón del Valle Inclán. Mendaro apunta su consagración exclusiva a la escritura: “Había nacido Valle Inclán con la única y

---

<sup>339</sup> Camilo Bargiela fue uno de los nombres que se asocian a la generación del 98. Escribió *Modernistas y anticuados*, *Luciérnagas* (Madrid, 1900) y, como señala Mendaro, aceptó una plaza de cónsul en Casablanca en 1907. Sobre su figura, cfr. Gavilanes, E. (1997). “Nueva visita a Camilo Bargiela”, en *Revista de Filología Románica*, Madrid, Servicio de Publicaciones. Universidad Complutense, nº 4, vol. II, pp. 151-162.

exclusiva misión de escribir. Todas las demás actividades de la vida eran para él totalmente desconocidas y profundamente desdeñadas." (1958: 36). Lerroux relata algunas anécdotas provocadas por las extravagancias del autor de las *Sonatas*:

Recién llegado de sus aventuras mexicanas, llenaba la redacción con la pompa de sus relatos fantásticos, de sus novelas de amor, de sus correrías por las rutas de los conquistadores, de sus desafíos; sobre todo de sus desafíos. Había ensartado a no sabía cuantos con una estocada misteriosa que le había enseñado confidencialmente un *condottiero* italiano. Era infalible. La llamaba *la estocada de la noche* y para enseñárnosla convertía el salón de la redacción en una sala de armas. (1963: 191).

## 6.10. VALORACIÓN: PERIODISTAS Y AUTOBIOGRAFÍAS

### *Posibilidades docentes*

A medida que hemos ido leyendo las obras del corpus y escribiendo estas páginas, nos hemos percatado de las grandes posibilidades docentes que revisten las autobiografías de periodistas. Se puede rastrear la historia del periodismo del XIX y principios del XX, con sus personajes, cabeceras y avatares, a través de estas obras. También pueden contribuir a ilustrar ciertas cuestiones más o menos áridas en materia de legislación de imprenta –como la figura del editor responsable o las distintas clases de censura– y, en general, de práctica periodística. Sería interesante insertar las autobiografías de periodistas en los estudios de Periodismo, pues estos testimonios permiten acceder a un punto de vista más cercano y más plástico del ejercicio de la profesión en sus comienzos.

### *Manuales de periodismo*

Por otro lado, la mayoría de las obras estudiadas incluyen fragmentos propios de auténticos manuales de periodismo del XIX: ofrecen diferentes recomendaciones e indicaciones sobre una determinadas prácticas. Así, Alejandro Lerroux razona sobre el arte de dirigir un periódico, Francisco Flores García trata sobre cómo proceder en una redacción radical para ascender y para no dejarse engañar por el director, Juan Martí y Navarre describe de la labor del gacetillero y expone la evolución que percibe en los últimos años en esta figura; Alfredo Escobar nos deslumbra con sus evocaciones de viajes en los que actúa

como corresponsal o con la descripción de aristocráticos bailes a los que asiste en calidad de revistero, etc. Podríamos continuar aportando ejemplos de todo aquello que no solo el investigador, sino también el curioso y, cómo no, el estudiante, puede encontrar de atractivo e instructivo en las autobiografías de periodistas.

Aunque en ningún momento se dirigen expresamente a aspirantes a periodistas, los autores de las autobiografías señalan algunas claves de la profesión que permiten comprender mejor el concepto de periodismo y de periodista que se tenía durante el último tercio del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Resulta interesante comparar las autobiografías periodísticas con las obras preceptivas o ensayísticas sobre el periodismo que abordamos en la primera parte de este trabajo: descubrimos que la relación resulta más estrecha de lo que se podría pensar en principio: hay mucho de autobiográfico en las preceptivas y mucho de preceptivo en las autobiografías.

En esta línea, sería interesante investigar el tratamiento que se da al periodismo en los manuales de literatura preceptiva del momento, en obras como *Compendio de Retórica y Poética o Literatura preceptiva* de Salvador Arpa y López, obra en la que se presta atención a los artículos de periódico (1878: 166) o en la de Manuel López Bastarán, *Retórica y Poética o Literatura preceptiva*, en la que los artículos periodísticos son contemplados dentro del género didáctico, por lo que ya hay un apartado en la didáctica y retórica para el género periodístico (1889: 264).

### *Evocación de ambientes y de redes de contactos*

A partir de los datos y referencias proporcionados por las autobiografías estudiadas se pueden trazar las redes de contacto que funcionaban en el ámbito periodístico del momento. Unos periodistas describen a otros, y no es raro encontrar un mismo nombre evocado por diferentes autores, como ocurre con Miguel Moya, Manuel María de Santa Ana o Nicolás María Rivero, entre otros. En definitiva, se nos presenta a otros periodistas del momento a través de los ojos del autor de la autobiografía. Algo similar ocurre con las anécdotas y episodios destacados de la época: podemos leerlos a través de diferentes autores.

En definitiva, las obras estudiadas nos acercan al clima periodístico del momento: ofrecen documentos verdaderamente evocadores de los ambientes en los que se movían los periodistas en la segunda mitad del siglo XIX.

### *Otra mirada sobre la literatura de entresiglos*

Desde una perspectiva literaria, las obras estudiadas aportan una visión diferente, fresca y viva de la literatura del momento: encontramos descripciones de escritores como Bécquer, Pereda o Baroja, entre otros; anécdotas en las que se ven envueltos periodistas y escritores; se refleja la visión que tenían los novelistas de la prensa y cómo colaboraron en los periódicos, si lo hicieron; se aborda la recepción de sus obras en la sociedad; cómo se hacía la crítica literaria en la prensa y qué conocimientos tenía el periodista en materia literaria, etc.

### *Cómo es el periodista*

Por último, las autobiografías que hemos trabajado nos ayudan a concebir una imagen del periodista del momento. Hemos comprobado que el periodista sigue siendo el personaje escindido del que se hablaba en el costumbrismo. En el plano íntimo, personal, coinciden todos los periodistas, pues albergan similares inquietudes y anhelos vinculados a la profesión. En el plano social, es decir, en el papel que juegan e interpretan en la sociedad, viven episodios muy diferentes y construyen identidades dispares. ¿Qué es común a periodistas de trayectoria, ideología y modo de vida tan diferentes como Alfredo Escobar o Francisco Flores García? Ambos recuerdan con emoción sus primeros artículos, los consejos de sus mentores, a sus primeros directores, el espíritu de compañerismo de la prensa, que convivía con las frecuentes envidias y enfrentamientos en duelo, la peculiar mezcla entre radicalismo y tolerancia que existía en muchas redacciones; la figura del periodista no sólo como espectador privilegiado de los acontecimientos, sino además como activo participante de ellos, etc.

Algunas autobiografías apuntan asimismo algunas interesantes ideas acerca de la evolución a lo largo del siglo en la consideración, características, atribuciones, rutinas, etc. de los periodistas.



### PARTE III: EL PERIODISTA COMO PERSONAJE LITERARIO





## CAPÍTULO 7. EL PERSONAJE DE FICCIÓN

Desde la crítica semiológica se contempla al personaje literario como un conjunto de signos de distinto tipo, cuyo estudio permite obtener una detallada caracterización del mismo. La semiótica literaria es la disciplina encargada del estudio del signo literario y de sus posibilidades de interpretación. Jesús G. Maestro ofrece una definición genérica y totalizadora de la disciplina: “En líneas generales, podemos decir que la semiología se ocupa de todo lo relacionado con los signos y sus posibilidades de codificación” (Maestro, 2002: 11). La tarea básica de la Semiótica consiste en el análisis de los procedimientos a través de los cuales se lleva a cabo la producción de sentido, aclara Miguel Ángel Garrido Gallardo. Su cometido fundamental es “el esclarecimiento de la naturaleza y funcionamiento del sistema signico de la literatura (y sus múltiples subsistemas) en el desempeño de sus funciones comunicativas” (Garrido, 2000: 145).

La semiótica literaria<sup>340</sup> bebe de la tradición de la crítica literaria y recoge aportaciones del formalismo ruso, de la semiótica filosófica o del estructuralismo, tal como explica una de sus más destacadas mentoras en España, María del Carmen Bobes (1977: 7). La disciplina tiene como objetivo la precisión del significado de los signos, tanto en el marco de sistemas generales como en usos más concretos. Para llegar al significado es lícito partir de las formas, de su distribución, de sus relaciones, teóricas o textuales, de sus funciones, o de cualquier hecho observable objetivamente en el texto que se analiza (Bobes Naves, 1977: 11).

---

<sup>340</sup> Utilizaremos indistintamente los términos “semiótica literaria” y “semiología literaria”, tal como sugiere Maestro: “En adelante utilizaremos los términos *semiótica* y *semiología* como sinónimos, pues ni la realidad literaria ni las exigencias metodológicas parecen obligarnos hoy día a una discriminación pormenorizada de tales vocablos, más allá de una trayectoria histórica que sitúa a la semiología dentro de una tradición europea y continental, de tendencia francesa, cuya figura culminante parece ser la de Ferdinand de Saussure, a la vez que identifica a la semiótica con una tradición cultural anglosajona y norteamericana, en la que se mencionan de forma canónica los nombres de John Locke, Charles Sanders Peirce y Charles Morris.” (2002: 11-12).



El personaje literario ha sido un objeto de estudio recurrente para la semiótica literaria. A principios de los años 70, Philippe Hamon publicó un sugestivo artículo titulado “Pour un statut sémiologique du personnage”<sup>341</sup>, en el que ofreció un punto de partida para el estudio del personaje desde una perspectiva semiótica. En primer lugar, Hamon establece un principio fundamental para la semiótica literaria: la relación de la obra literaria con la comunicación. Afirma que la asimilación del personaje a un signo implica optar por un punto de vista que considere al personaje como un elemento integrante de un mensaje comunicativo. Ese es uno de los primeros presupuestos que establece para el desarrollo de una “semiología del personaje” (Hamon, 1977: 117).

Philippe Hamon sostiene que en el marco de una semiótica del personaje literario pueden distinguirse tres grandes tipos de signos, que se encuentran en estrecha conexión con las divisiones semántica, sintáctica y pragmática reconocidas por los semiólogos. Una primera categoría de signos la integra aquellos que remiten a una realidad del mundo exterior, o *signos referenciales*, de carácter más o menos permanente, al igual que la semántica. Un segundo tipo de signos es el formado por los que remiten a una determinada instancia de enunciación y que, por tanto, no presentan un contenido estable. Son los *signos deícticos*. La tercera categoría de signos la componen los que presentan una función de cohesión. A estos se refiere Hamon como *signos anafóricos*. Entre ellos, se pueden señalar los nombres propios, algunos usos del artículo o la mayoría de los pronombres, entre otros.

De acuerdo a esta tipología de signos, Hamon propone una distinción en tres tipos de personajes (1977: 122-123):

- a) *Personajes referenciales*: son los personajes históricos, mitológicos, alegóricos o sociales. Todos ellos remiten a un sentido pleno y fijado por la cultura. El autor cita entre estos, a modo de ejemplo, a Napoleón, Venus, el amor o el pícaro, respectivamente.
- b) *Personajes deícticos*: se definen por asumir un papel como representantes o portavoces del emisor o hipotético receptor. Serían, por ejemplo, los coros de las tragedias griegas, los interlocutores de los diálogos socráticos, el Watson de Sherlock Holmes o los narradores.
- c) *Personajes-anáfora*: su función es esencialmente organizativa y cohesiva; son, de alguna manera, signos mnemotécnicos para el lector. Son, por ejemplo, personajes dotados de memoria o que interpretan indicios. Esta tercera categoría es la que más interesa a la

---

<sup>341</sup> El artículo se publicó originalmente en el sexto número de la revista *Littérature*, en 1972. Cinco años después, en 1977, el texto de Hamon volvió a aparecer en el volumen colectivo *Poétique du récit*. Es esta segunda edición la que se ha manejado en el presente trabajo.

semiótica literaria, puesto que, de alguna forma, todos los personajes de un enunciado desempeñan una función anafórica (económica, sustitutiva, cohesiva y/o mnemotécnica).

Lógicamente, las categorías no se plantean como cerradas o excluyentes. Hamon puntualiza que un mismo personaje puede englobar elementos de más de un tipo, de manera simultánea o alterna. “Toute unité se caractérise par sa polyvalence fonctionnelle en contexte”, afirma el autor (1977: 124). Además, asume que la etiqueta semántica del personaje no es una idea estable a priori, sino una construcción que se lleva a cabo de forma progresiva durante la lectura (1977: 125-126).

### 7.1. Definición, construcción y presentación del personaje

María del Carmen Bobes propone una definición del personaje literario que aúna los enfoques sintáctico, semántico y pragmático: el personaje es, simultáneamente, unidad de construcción, conjunto de rasgos de sentido y centro de relaciones pragmáticas (1993: 165). Esta triple perspectiva regirá la mayoría de aportaciones de la semiótica literaria sobre la categoría del personaje.

La autora no descuida tampoco la doble dimensión del personaje literario: es un sujeto que lleva a cabo acciones y al que el escritor debe dotar de forma; de forma humana. Esto supone construir para ese sujeto unas acciones, un carácter y una imagen, que se revelarán en mayor o menor medida en función de la intención del autor sobre el tipo de personaje que desea construir y, consecuentemente, sobre el modelo de novela que ofrece a sus lectores.

En otro lugar, Bobes Naves ofrece una definición que incluye la perspectiva del personaje en el marco espacial y temporal de la novela:

Un personaje es, pues, el resultado de un montaje realizado con rasgos físicos (mejor, fisionómicos) que nos ofrecen el ser, y con acciones y actitudes, que nos ofrecen el hacer, de un modo directo o a través de la visión de algún observador textual, que puede ser el mismo narrador o cualquiera de los personajes. Necesariamente todos los personajes quedan situados en un marco espacial en el que, mediante procesos de semiosis metonímicos o metafóricos, pueden identificarse, y en un marco temporal que en la novela suele ser “la petite temporalité”, es decir, lo contemporáneo, el pasado inmediato y el futuro previsible, que suele manipularse para conseguir una integración sémica con las demás unidades anteriores. (Bobes Naves, 1986: 42-43)

En un primer momento, el personaje se presenta a los lectores como un nombre vacío sobre el que se acumulan datos y actuaciones. No obstante, no siempre ocurre así: pueden encontrarse también personajes prototípicos, que cuentan ya con un significado previo a su presentación. Es el caso de celestinas, donjuanes, quijotes, etc. (Bobes Naves, 1985: 78).

El nombre propio del personaje no actúa solamente como lugar semántico de agrupación o dispersión de los rasgos del personaje; puede, además, desempeñar un rol determinado en la intriga, según apunta Philippe Hamon: “Le nom, par exemple, peut être un capital, quelque chose à protéger, à faire fructifier, à défendre, à inscrire, à effacer, à léguer à la postérité, etc.” (1983: 135). En el caso de algunos de los periodistas que protagonizan las novelas y los cuentos con los que hemos trabajado, el nombre —propio o familiar— supone, efectivamente, un capital que se protege, se modifica o se oculta mediante el uso de seudónimos. Pedro Sánchez, protagonista de la novela homónima de Pereda publicada en 1883, se refiere en varias ocasiones a las connotaciones de su nombre, que incluso se confunde puntualmente con un seudónimo, y el Carlos Alvarado de *Declaración de un vencido* (1887) se avergüenza de que detrás de su nombre se encuentre un sujeto tan degradado como él. Juan de Ariza, en dos novelas de mediados de la década de los cuarenta, juega con su propio nombre, Juan de Ariza Palomar, y el de los periodistas que protagonizan los relatos: Fernando de Isara (*Las tres Navidades*, 1846) y Nazario Palma de Jura (*Un viaje al infierno*, 1848). Tanto el apellido del primero como el nombre completo del segundo son anagramas de su nombre<sup>342</sup>.

Por otro lado, la cuestión del nombre y la identidad en el caso de los periodistas resulta siempre sugerente: la idea misma de “hacerse un nombre”, es decir, de convertirse en alguien conocido y admirado a través de la prensa, era frecuente en la época. Muchos de los personajes periodistas que aparecen en las obras manejadas hacen el trayecto desde sus localidades natales hasta la capital para incluir sus nombres en la pléyade de notabilidades del momento. Así ocurre, además de en las dos novelas citadas anteriormente, en otras anteriores como *El Dios del siglo*, de Jacinto Salas (1848) y *Los hombres de la época o la rueda de la fortuna* (1864-5), o en la posterior *Memorias de un periodista*

---

<sup>342</sup> Ariza tiende a realizar este tipo de juegos en sus novelas, y no sólo con los nombres de persona. Así, en *Un viaje al infierno* se plantea un mundo paralelo, el Infierno, en el que todo es trasunto del real. El protagonista, Nazario Palma de Jura, equivoca deliberadamente el nombre de su destino en su pasaporte: “A la mañana del día siguiente arreglé un modesto equipaje, saqué pasaporte para Infiesto, lo que podía enmendarse fácilmente *Infierno*” (tomo I, 1848: 21) y, una vez en instalado en el enigmático lugar, alude a términos inventados pero reconocibles. Por ejemplo, se habla de un diputado por la provincia de *Barlocena* (tomo I, 1848: 251). La novela estaba escrita en clave y la mayoría de referencias a personajes y lugares son veladas alusiones a personalidades y lugares contemporáneos del autor, por lo que los nombres cobran una importancia singular. En la novela *Pedro Sánchez* se dice que la obra de Ariza se elogió y que era una “sátira del Madrid de entonces, en que había muchos anagramas demasiado transparentes” (1990a: 255).

(1890), de Enrique Vélaz de Aragón. *El periodista* (1884), novela de Eduardo López Bago, va a ser la excepción en este punto: su protagonista no trata de adquirir relevancia y poder mediante el periodismo, aunque sus compañeros de redacción sí muestran esta actitud.

El nombre propio es, para Boris Tomachevski, el elemento más sencillo de caracterización del personaje literario (1982: 204). Cuando un conjunto de semas idénticos atraviesa repetidamente el mismo nombre propio, se puede considerar que ha nacido el personaje, sostiene Barthes (1980: 55). Incluso la ocultación del nombre del personaje por parte del autor de la novela no deja de ser una estrategia narrativa, que suele responder a una intención determinada. No es, por tanto, cuestión baladí la del nombre que recibe —o que no recibe— el personaje en la novela.

En el extremo opuesto, al desconocimiento del nombre propio del personaje podemos situar el fenómeno de los *nombres-máscara*: sugieren o encierran una determinada caracterización del personaje al que designan (Tomachevski, 1982: 205). Tomachevski aplica la categoría “nombre-máscara” a la comedia, pero de igual forma podemos mencionar el fenómeno de los nombres simbólicos en la novela o en el cuento. En nuestras obras aparecen también algunos “nombres-máscara” de periodistas o de personajes cercanos a ellos, como estudiaremos más adelante.

Como señalamos más arriba, una de las primeras informaciones que se suelen ofrecer sobre el personaje es el nombre. Bobes Naves mantiene que el nombre es inicialmente un centro de referencias que en el curso de la obra se va cargando de significados que en ningún caso deben extrapolar la dimensión de la ficción:

Inicialmente el nombre con que se denota a un personaje es simplemente un centro de composición que absorbe las referencias y se hace con ellas y con la actuación que va teniendo. Al final de la obra, el lector tiene la etiqueta semántica de los personajes, que no se puede ampliar tomando rasgos de los tipos psicológico o de los prototipos sociales, aunque esto se ha hecho con cierta frecuencia. (*Ibidem*)

La información sobre el personaje no sólo procede del narrador, pues es frecuente que los personajes proporcionen datos y observaciones propias sobre otros personajes de la novela. El personaje también se define a sí mismo por sus actos y por sus pensamientos, por lo que serían tres las fuentes de información de las que el lector dispone, señala María del Carmen Bobes:

I. El mismo personaje que, presentado como un nombre vacío, de valor meramente denotativo, va llenándose de contenido para el lector por medio de sus acciones, de sus palabras y de sus relaciones.

- II. El personaje se realiza indirectamente por lo que otros personajes dicen de él, y por la forma de relacionarse con él; y
- III. El personaje se construye también mediante los informes y datos que el narrador va ofreciendo sobre él. (1990: 57-58)

La interpretación del personaje no puede descuidar la procedencia de los datos. Así, es posible que los datos que aporte el narrador estén deliberadamente mediatizados por la antipatía o simpatía que éste pueda sentir por sus criaturas. También las informaciones que unos personajes suministran sobre otros deben tomarse con cautela, puesto que están influenciadas por las relaciones que mantienen entre ellos que, además, pueden —y suelen— variar a lo largo de la obra. Bobes Naves añade una tercera consideración sobre las precauciones que deben tomarse en la interpretación de las informaciones sobre el personaje. Los datos que proceden de las opiniones y conducta del mismo personaje son valorados de acuerdo con los sistemas éticos que dan coherencia a la obra (1985: 78-79).

Por otro lado, podemos encontrar diferentes tipos de personajes en función del grado de verosimilitud del que el autor los dote. Los personajes pueden presentarse siguiendo un molde de carácter imaginativo o, como ocurre con el personaje literario del periodista que estudiamos, de forma realista. En cualquier caso, la presentación de los personajes en la novela se realiza siempre de forma discontinua y mediante el empleo de diferentes canales. A diferencia del teatro, en el que el espectador puede obtener tanto una imagen simultánea del personaje como una visión conjunta de varios de ellos, la novela impone una sucesión en la información que el lector obtiene de los caracteres de la obra. De esta forma, el lector conoce a los personajes desde varias perspectivas, a partir de las impresiones y observaciones que los personajes pueden realizar entre ellos.

En su temprana contribución a una semiótica del personaje literario, Hamon sugirió cuatro procesos que el autor debe poner en marcha para permitir al lector construir el significado de un personaje: repetición (recurrencia de marcas, ideas, de retratos, etc.), acumulación de información sobre el personaje, transformación a lo largo de la obra y oposición de significados con otros personajes (1977: 128).

Como veremos a continuación, la información que el lector recopila sobre el personaje se construye de acuerdo a diferentes tipos de signos, a partir de cuyo estudio se puede obtener una “etiqueta semántica” del personaje.

En cualquier caso, la interpretación de un personaje es un proceso complejo, que no consiste simplemente en reunir las informaciones de las que se dispone y ofrecer un juicio cerrado a partir de

ellas. El personaje literario es una entidad ambigua, que permite multitud de lecturas en torno a su ser, a sus acciones y a sus relaciones.

## 7.2. Los signos del personaje literario en el discurso

El lector accede a la información sobre el personaje de forma discontinua y a través de diferentes fuentes, como hemos señalado ya. La información sobre el personaje se construye, a su vez, a partir de tres categorías de signos. Cada una de ellas ofrece aspectos diferentes sobre el personaje; estáticos en unos casos, dinámicos en otros. El lector elabora progresivamente una “etiqueta semántica” del personaje, de acuerdo a signos de ser, de acción y de relación (Bobes Naves, 1990: 60-61):

- I. Los signos de ser, o de parecer, son signos estáticos. Se suelen expresar a través de sustantivos o de adjetivos. El nombre propio es un signo de ser que denota una unidad de construcción que se va cargando de significado de manera discontinua a lo largo del texto, a medida que el lector va obteniendo nuevas informaciones. El nombre no es siempre, de entrada, una palabra vacía: “es posible que el nombre propio tenga, debido a connotaciones sociales o a una intertextualidad literaria, notas de significación con las que supera el hecho de ser “palabra vacía” “ (1990: 60). Ocurre así, como veremos, en algunos personajes de los cuentos de Clarín (por ejemplo, los críticos Blindado, Corriente o Sencillo de los cuentos “Bustamante”, “Corriente” o “Feminismo”, respectivamente) y también en Narciso, el periodista de la leyenda de Robustiana de Armiño “El padre Veitia”. Ocurre también en el teatro: el general Valentín Bravo se opone por su gallardía al meliflúo revistero Raimundo. En la novela, uno de los casos más significativos es el del periodista Justino del Moral de *Memorias de un periodista*, novela de Enrique Vera y González (1890). Son nombres simbólicos que enmascaran atributos o características de los personajes; siguiendo a Tomachevski podríamos hablar de “nombres-máscara”. (1982).
- II. Signos de acción, o de situación. Son signos de carácter dinámico. Suelen cambiar a lo largo del discurso en las secuencias de funciones en las que el personaje toma parte en un rol actancial que puede ser constante o puede cambiar. Los signos de acción o de situación complementan el ser o el parecer del personaje, con cuyos rasgos suelen mantener una coherencia de principio.

- III. Los signos de relación remiten a los rasgos distintivos que se oponen en el cuadro de actuantes, o en la lista de personajes, unos a otros. Pueden, por tanto, basarse en la función: engañador/engañado; pueden aludir al ser o a las cualidades: engañador hábil/engañador ingenuo; pueden referirse a los signos de actuar (engañador con éxito/engañador fracasado).

La descripción física de los personajes se construye, fundamentalmente, con signos de ser y se realiza mediante sustantivos y adjetivos. Los rasgos físicos pueden presentarse con mero valor denotativo, como indicio generador de un discurso realista. En este caso, se sugiere la existencia de una persona “real” que se copia en el personaje, en el marco de un discurso realista.

Los rasgos físicos pueden tener, también, un valor fisionómico que oriente la interpretación psíquica de los personajes. En la novela realista, los rasgos físicos son indicio del carácter del personaje, de sus hábitos psicológicos y de su actitud intelectual. Bobes Naves observa en *La Regenta* una gran importancia de la connotación psicológica de los rasgos físicos, en concreto en el diseño de la figura del Magistral, don Fermín de Pas (1985: 101). La descripción fisionómica es necesariamente reductora: no detalla exhaustivamente los rasgos de los personajes, se limita a destacar un par de ellos sobre los que opone las diferentes funciones de los actantes. La caracterización, limitada a unos rasgos, se basa en considerarlos como unidades de un sistema cerrado, en el que, como en todo sistema sémico, el significado procede de las oposiciones en que se sitúen. (1985: 101- 102).

Los rasgos físicos semiotizados se ponen en relación de coherencia con el personaje. Así, no nos sorprende que la apariencia de muchos de los periodistas que estudiaremos se caracterice por el descuido o el desaliño, pues encaja con las condiciones de vida y trabajo que se atribuyen al personaje, y que, por el contrario, los revisteros de salón aparezcan caracterizados por su elegancia y buena presencia, pues se relacionan metonímicamente con el espacio del salón de sociedad.

No sólo el lector interpreta ciertos rasgos físicos de los personaje como signos de una determinada conducta o personalidad, también los mismos personajes son capaces de atribuir significados a elementos visuales propios de otros personajes, por lo que el marco de interpretación de cada personaje queda profundamente enriquecido por las aportaciones del resto. Así lo afirma Mukarovsky: “Cada personaje individual de una obra narrativa sólo se comprende del todo en relación con los demás personajes, el argumento [*plot*], los artificios artísticos que se han empleado en la obra, etc.” (cit. en Dolezel, 2002: 186-187).

Sólo se dispondrá de la figura completa del personaje al final, pues son muchas las relaciones entre los signos que se establecen a lo largo de la obra. Existen relaciones horizontales y verticales entre los signos con los que se caracteriza a los personajes. Las relaciones horizontales se dan entre signos de la misma clase que definen a varios personajes, mientras que las relaciones verticales se producen entre signos de clase diversa para definir al mismo personaje.

### 7.3. Actuantes y personajes. Las funciones

El análisis funcional de relatos profundizó en el establecimiento de tipologías de personajes en función de las acciones que realizan. Vladimir Propp, Étienne Souriau o A. J. Greimas tipifican a los personajes por su participación en la acción, a la que están sometidos. Propp señala siete “esferas de acciones”: el Agresor, el Donante, Auxiliar, la Princesa o su Padre, el Mandante, el héroe y el falso héroe. Souriau, desde el ámbito dramático, señala la existencia de una Fuerza temática orientada, un Representante del bien deseado, un Receptor virtual de ese bien, un Oponente, un Árbitro y un Auxiliador.

J. A. Greimas sintetiza las contribuciones de uno y otro y propone un modelo actancial con Sujeto, Objeto, Emisor o Destinador, Destinatario, Adversario y Auxiliar. La representación del esquema que corresponde al planteamiento de las categorías actanciales de Greimas es suministrado por el mismo autor en su *Semántica estructural*. El crítico le concede cierto valor operatorio en razón de su simplicidad, que reside a su vez en el papel central que se concede al actante “Objeto”. Así, el Objeto de deseo es perseguido por el Sujeto, y situado, como objeto de comunicación, entre el Destinador y el Destinatario. El deseo del Sujeto se encuentra modulado por las proyecciones de Adyuvante —o ayudante— y Oponente.

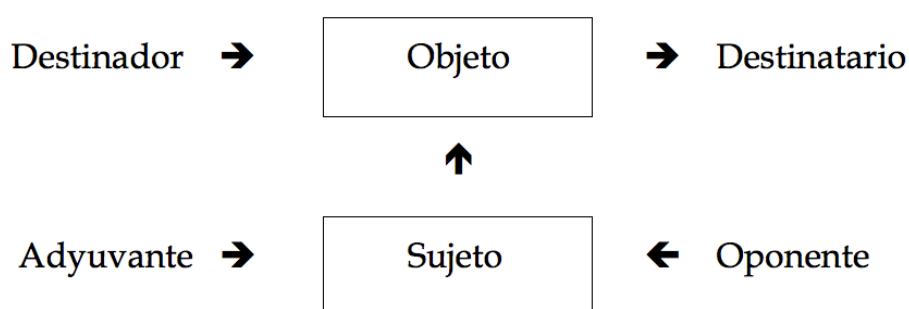


Ilustración 7: Modelo actancial de J. A. Greimas



No todos los personajes que aparecen en un relato tienen la categoría de actuantes. Sólo los implicados en las funciones componen el cuadro de actuantes de un relato y su número, en cada caso, depende de la naturaleza de la función en la que se vean implicados. Por ejemplo, la función *Viaje*, según ejemplifica Bobes (1990: 54-55), implica a un solo actuante; mientras que *Engaño* implica al menos a dos, el actuante engañador y el actuante engañado.

Por tanto, existe una diferencia teórica fundamental entre el personaje y el actuante. Mientras que los actuantes tiene una función, los personajes añaden a la función un modo de ser, de actuar, unas relaciones concretas con otros personajes. Bobes Naves propone la siguiente definición de actuante:

Podemos, pues, definir al actuante como el personaje considerado desde el punto de vista de su funcionalidad en el relato a través de su participación en las funciones, independientemente de su frecuencia en el discurso, de su carácter individual, de sus relaciones con otros, es decir, independizado de todas las circunstancias que lo concretan. (1990: 56).

Las teorías que apuntan a la desaparición del personaje literario en virtud del actante carecen de sentido para Bobes Naves, pues asume que el actante constituye la abstracción del personaje (*ibídem*). Si hay acción, necesariamente debe haber al menos un sujeto que la realiza, es decir, un actante. Y si el actante es la abstracción del personaje, siempre habrá, por tanto, personaje en la novela. Es posible, eso sí, que la caracterización del personaje sea mínima, pero su condición de unidad de construcción del relato impone su presencia en cualquier relato.

De las afirmaciones anteriores se deduce que el número de personajes no tiene por qué coincidir con el cuadro mínimo de actuantes, puesto que el esquema general puede realizarse en el discurso con latencia de uno de los personajes, incluso del principal. De esta forma, hay relatos en los que el sujeto no aparece más que por alusiones de los otros. De igual manera, puede darse también el caso de un sincretismo entre dos o más categorías, de modo que el sujeto sea a la vez objeto, o que destinado y destinatario se concreten en un mismo personaje. También puede darse la posibilidad de que el actuante no se concrete en un personaje sino en una idea: por ejemplo, la idea de “honor” actúa como destinatario de la función de *Venganza* en el teatro clásico español. Existe asimismo la opción de que la función del actuante se desdoble en dos personajes (Bobes Naves, 1990: 55).

La condición de actuante del personaje implica determinados rasgos que el texto suele dejar latentes para no resultar reiterativo. Por ejemplo, al *Seductor* se le atribuyen generalmente una serie de características físicas y personales, como una atractiva imagen o cierta experiencia en relaciones

amorosas, que pueden omitirse porque el lector las da por supuestas. Sin embargo, si el personaje presenta rasgos en discordancia con la función que ejecuta en el relato, esos atributos siempre aparecen en el texto. Se rompería en este caso con las expectativas del lector para lograr, además de un determinado efecto estético derivado del contraste entre lo que el lector espera y lo que el autor plantea, una sugestiva información adicional sobre el personaje.

Es interesante observar qué tipo de relación se establece entre los personajes y los actuantes, puesto que los relatos pueden clasificarse y caracterizarse atendiendo a este criterio (Bobes Naves, 1990: 56). Por ejemplo, hay novelistas que presentan a sus criaturas de ficción prácticamente desnudas de cualquier rasgo caracterizador y, además, limitan al máximo el número de participantes en la acción, eliminando por tanto los personajes de tipo secundario. Otros autores prefieren establecer una gran distancia entre el texto de la novela y el esquema actancial imprescindible. En este caso, es de suponer que los personajes revestirán cierta complejidad y que, además, aparecerán en el relato tanto personajes complejos como personajes planos<sup>343</sup>.

#### 7.4. La relación del personaje con espacios y objetos

El espacio se puede relacionar con los personajes por vínculos metonímicos o metafóricos, tal como afirman Wellek y Warren<sup>344</sup> (1974: 265) y apunta Bobes Naves (1985: 207). Esta relación se produce cuando entre espacio y personaje se establece una motivada contigüidad. En esos casos, los atributos del personaje son asimilables a los del entorno, tal como expresan Wellek y Warren:

El marco escénico es medio ambiente, y los ambientes, especialmente los interiores de las casas, pueden considerarse como expresiones metonímicas o metafóricas del personaje. La casa en que vive un hombre es una extensión de su personalidad. Describase la casa y se habrá descrito al hombre. (1974: 265).

Por ello, resultará de gran interés conocer por qué espacios se mueve el periodista y cómo configura el autor dichos lugares. Ya hemos visto que la redacción, el café o la cárcel del Saladero son los espacios

---

<sup>343</sup> Los personajes redondos se definen por su complejidad y por su capacidad de sorprender al lector; mientras que los personajes planos se construyen en torno a una sola idea o cualidad. *Vide* Forster, E. M. (2000). *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate.

<sup>344</sup> Los autores también señalan la relación del marco espacial con el estado de ánimo del personaje, en clave romántica (Wellek y Warren, 1974: 265). Efectivamente, con el auge del Romanticismo encontramos una intensa correlación entre el hombre y la naturaleza, que supondrá un potente mecanismo estético.

más estrechamente ligados al periodista y que suponen, en cierta medida, una proyección de su trabajo y de su sociabilidad: son los lugares en los que el periodista desarrolla su labor, cosecha sus relaciones o purga sus penas. Los salones de sociedad o el Congreso son, asimismo, espacios que puede frecuentar el periodista; en las siguientes páginas veremos cómo se configuran todos estos lugares de la ciudad y cómo se relaciona el periodista con ellos.

En definitiva, los espacios se hacen símbolos de los personajes, que se identifican o contrastan con ellos; adquieren un significado propio, por oposiciones con otros espacios, y actúan como unidades de un código espacial cuya validez se reconoce en los límites del texto (Bobes Naves, 1985: 213). Asimismo, Roland Bourneuf y Réal Ouellet inciden en la estrecha vinculación entre personajes y espacios, al afirmar que “la red de relaciones a la que pertenece el personaje de una novela comprende también lugares y objetivos.” (1981: 173).

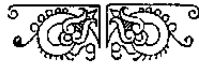
El espacio puede, además, actuar como desencadenante o determinante de los acontecimientos que se narran, según indican Werrek y Warren: “A su vez, el marco escénico puede ser el determinante global, el medio ambiente entendido como causación física o social, algo sobre lo cual tiene el individuo poco poder individual” (1974: 266). En este sentido, estudiaremos cómo el espacio de la capital o de la redacción actúa como desencadenante o causante de ciertos acontecimientos en las obras en las que aparecen periodistas.

Bobes Naves apuntaba también la capacidad de los objetos para actuar como signos de la presencia o, incluso, de la esencia de un personaje. Si los objetos actúan como elementos distintivos de los personajes, cobran valor emblemático y son, por tanto, *emblemas*. Oswald Ducrott y Jean-Marie Schaeffer definen así el emblema: “Un objeto que pertenece al personaje, una manera de vestirse o de hablar, el lugar en que vive, etc., resultan evocados cada vez que se menciona al personaje, que asume de este modo el papel de marca distintiva” (1998: 693). Bourneuf y Ouellet, apotan algunos ejemplos de objetos que actúan como elementos indisociables del personaje: “La pipa de Maigret o el avión-herramienta de los héroes de Saint-Exupéry se integran en el personaje, del que vienen a ser una especie de prolongación” (1981: 175). Este podría ser el caso de las tijeras para el llamado periodista de tijera, cuya tarea se limita a recortar fragmentos de otras publicaciones. La tijera sería, por tanto, el distintivo del periodista condenado a ejercer una tarea repetitiva e impersonal.

Un objeto puede no sólo suponer un signo distintivo de un personaje; también puede llegar, incluso, a revestirse de un significado simbólico para representar una determinada particularidad o cualidad del

personaje (Bourneuf y Ouellet, 1981: 179). En las autobiografías que hemos abordado en la parte precedente del trabajo comprobamos que muchos periodistas consideraban todo un símbolo del periodista las pistolas de duelo, por la frecuencia con la que tomaban parte en ellos; símbolo que representaba el carácter combativo y arrojado que debía tener el periodista.

En las siguientes páginas estudiaremos la construcción del periodista en una serie de obras de teatro, cuentos y novelas. Emplearemos para ello las aportaciones e ideas que hemos recogido hasta ahora, para tratar de ofrecer algunas claves, aproximaciones y comparaciones sobre la creación del personaje literario del periodista.





## CAPÍTULO 8. EL TEATRO: LA PUESTA EN ESCENA DEL PERIODISTA

En esta sección nos acercamos de forma somera al tratamiento que se hace del periodista en una selección de comedias comprendidas entre los años treinta y ochenta del siglo XIX. Dado el abundante número de piezas traducidas y arregladas del francés que copaban la escena española durante buena parte del siglo XIX, no nos detendremos demasiado en este punto. Remitimos para esta cuestión al sugerente estudio de Giovanna Bellati enmarcado en el ámbito francés y titulado “Le journalisme sur la scène, entre comédie de mœurs et vaudeville”<sup>345</sup>, en el que estudia una docena de obras dramáticas de la primera mitad del siglo XIX de autores como Eugène Scribe, Delphine Gay de Girardin o Alexandre de la Ville de Mirmont. Entre los motivos recurrentes en la presentación del periodista sobre las tablas, Bellati señala el *periodista-Tartufo*, es decir, el periodista ambicioso, falso y engañador; el *periodista deshonesto*, sobre el que recaen las venganzas de sus víctimas, o el *periodista disfrazado*, encarnado por un enamorado que se disfraza de periodista para acercarse a su amada.

Hemos seleccionado catorce obras de teatro —dos de ellas zarzuelas— en las que el periodista cobra cierta relevancia y se presenta caracterizado por unos rasgos que, como veremos, tienden a repetirse o a variar sobre una misma fórmula. En la medida en la que el periodista aparece como representante de la prensa y encarna los vicios y virtudes de la misma, el tratamiento de este personaje proporciona ciertas claves sobre la concepción del escritor y de la prensa del momento. Siguiendo el esquema de trabajo propuesto por Giovanna Bellati, al final señalaremos las situaciones, los personajes y los motivos recurrentes en la representación del periodista desde las obras dramáticas.

---

<sup>345</sup> Giovanna Bellati, “Le journalisme sur la scène, entre comédie de mœurs et vaudeville”, *Médias 19* [En línea], Publications, Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty (dir.), *Presse et scène au XIXe siècle, Presse en scène*. Se puede acceder a este trabajo en la siguiente dirección: <http://www.medias19.org/index.php?id=4810>. [Última consulta: 15-10-2015]. Sobre la prensa y la escena en el XIX, es interesante la propuesta dirigida por Olivier Bara y Marie-Ève Thérenty en la que se inscribe el trabajo de Giovanna Bellati: *Presse et scène au XIXe siècle*. Contiene trabajos que exploran las relaciones entre teatro y periodismo desde diferentes perspectivas. Se puede consultar en <http://www.medias19.org/index.php?id=1283>. [Última consulta: 15-10-2015]

En nuestra selección hay una obra que es un arreglo o traducción del francés: *La escuela de periodistas*, adaptada por Ventura de la Vega en 1842 a partir de la comedia de Delphine Gay de Girardin. Puesto que la escena española decimonónica se nutría fundamentalmente de producciones francesas resulta difícil obviar este influjo. Sería interesante comprobar, desde una perspectiva comparada, de qué manera se adaptan los personajes periodistas a la escena española, y no sólo en el teatro, también en la novela: ¿se ajustan las situaciones y tópicos a la situación del país o se toman los personajes y las situaciones que rodean al periodista sin intentar aclimatarlos al ambiente español? Dejamos de momento a un lado estas cuestiones que exceden nuestros objetivos. Nos limitaremos a indagar en los motivos recurrentes que rodean al periodista en las obras seleccionadas y a comprobar cómo y en qué medida recoge el teatro los tópicos sobre el periodista que hemos estudiado sobre todo en la primera parte de este trabajo.

### 8.1. El personaje dramático: especificidad, caracterización y funciones

#### *Personaje dramático y personaje narrativo*

El personaje de teatro es, como el personaje narrativo, una unidad de descripción que se construye progresivamente en el texto literario.

Como un producto, más o menos complejo, que reúne bajo un término denotativo, inicialmente vacío, unas notas de ser y de conducta, que tiene en exclusiva o en un grado diferente a los otros personajes. El término propuesto como nombre inicial actúa como un campo de imantación de los rasgos de significado (semas) y adquiere una capacidad denotativa respecto a una realidad física (el actor) y a una construcción imaginaria del lector, cuyos límites son más o menos estables en cada interpretación o en cada lectura del texto dramático (Bobes, 1987: 210).

Sin embargo, el personaje narrativo y el dramático no son exactamente iguales y así lo han puesto de relieve expertos en materia teatral como Kurt Spang (1991), José Luis García Barrientos (2001) o César Oliva (2004), cuyas obras seguiremos aquí.

Spang (1991) y García Barrientos (2001) señalan la *plurimedialidad* que caracteriza la presentación del personaje dramático como la principal diferencia entre éste y el narrativo. Frente al código exclusivamente verbal de la narrativa, el drama dispone además de una serie de códigos extraverbales:

mímica, gestos, maquillaje, peinado, etc. “La plurimedialidad constituye naturalmente una riqueza y ventaja a la hora de la caracterización; no obstante, la misma naturaleza de la representación reduce, por otro lado, las posibilidades de profundización psicológica que puede desplegar el autor [...]” (1991: 158). Es decir, en el personaje teatral encontraremos unos modos de caracterización propios, más dependientes de las acciones y de los diálogos que de las descripciones, lógicamente. César Oliva incide en el carácter rector del personaje de teatro: es siempre el eje de todas las funciones que se crean en el drama, lo organiza como si fuera un narrador y actúa en él como ser de ficción (2004: 139).

En la concepción del personaje teatral se tiene en cuenta su naturaleza dramática, por lo que la especificidad del personaje dramático no sólo aparece en el momento de la representación; se muestra también en el texto de la obra. La virtualidad de la obra dramática “modaliza” la concepción y la escritura, señala García Barrientos:

El personaje dramático es, leído, un sujeto encarnable en un actor. Y ello tiene sus consecuencias, por ejemplo en lo que se refiere a la descripción. Al contrario que los literarios, los personajes dramáticos apenas aparecen descritos en el texto, sobre todo de forma detallada y extensa, y quizás aún menos en su apariencia física en su apariencia física que en su carácter. Esos vacíos textuales, característicos del texto, se llenan (diríamos automáticamente) con la presencia del actor en la representación. ¿Y en la lectura? ¿Tendrá que rellenarlos cada uno de los lectores con su “libre” imaginación? Sólo hasta cierto punto. [...] ha quedado la impronta de sus encarnaciones o representaciones más significativas, directa o tradicionalmente recibidas. (2001: 155).

Apunta además que el carácter específico del personaje dramático se muestra también en su alto grado de actuación “exterior”, de su hacer pero también de su forma de hablar que, en definitiva, es una forma de acción (*Ibidem*).

### *Caracterización del personaje dramático*

La caracterización del personaje contribuye a definir su carácter; es decir, de la suma de los rasgos que caracterizan al personaje se puede deducir el carácter de éste. Cuestiones como la apariencia, la edad o la condición social del personaje son determinantes en su caracterización. El proceso caracterizador comprende las dimensiones física, psicológica, moral y social. La relevancia de cada una de ellas dependerá de la dramaturgia de cada autor.



La caracterización del personaje teatral no difiere esencialmente de la del personaje narrativo: los grados de caracterización y las técnicas son, en esencia, las mismas, y las que mencionaremos a continuación para el personaje dramático bien pueden emplearse también en la novela. No obstante, hay que tener en cuenta una cuestión apuntada por García Barrientos: el personaje dramático se reduce a lo que el actor, o el texto, presenta de él, pues carece de pasado y de futuro y su existencia es discontinua: deja de existir como tal en las elipsis temporales y siempre que está fuera de escena. Los personajes dramáticos apenas aparecen descritos en el texto: desconocemos sobre todo los detalles de su apariencia física, pues se supone que el espectador llenará esos vacíos en el momento de la representación gracias a la persona real, al actor, que encarna al personaje. Por tanto, vamos a encontrarnos con personajes caracterizados fundamentalmente a través de sus palabras, de sus acciones y de lo que otros personajes dicen de ellos. En el marco de nuestro trabajo, las obras de teatro proporcionan una rica información sobre lo que otros personajes dicen del periodista y, también, sobre lo que él dice de sí mismo y sobre los actos que le caracterizan; en cambio, será complicado encontrar detalladas descripciones de personajes periodistas.

Según el grado de dinamismo o de variación en el carácter del personaje, podemos hablar de personajes fijos —si su carácter permanece constante durante toda la obra—, variables —si se producen algunos cambios pertinentes— o múltiples —si el personaje muestra un carácter plural y contradictorio. El género dramático es, en general, más proclive a emplear personajes fijos que los géneros narrativos. García Barrientos compara los relatos de formación y aprendizaje con el teatro: en los primeros se asiste a la evolución de una personalidad, mientras que el teatro se inclina más a la caracterización fija de sus personajes, debido en parte a la menor amplitud temporal de la acción dramática. Tendremos ocasión de comprobar esta afirmación a través de las obras que hemos seleccionado: en este apartado nos dedicamos a las comedias, pero más adelante estudiamos cuentos y novelas en los que el aprendizaje y la formación del periodista protagonista son procesos esenciales.

Las técnicas para caracterizar al personaje teatral pueden ser de distintos tipos. De acuerdo a la propuesta de Kurt Spang (1991: 166-175), podemos distinguir una caracterización *explícita* y una caracterización *implícita*, en función de si se lleva a cabo de forma directa y expresa o si, por el contrario, la caracterización es indirecta e involuntaria. Un personaje puede caracterizarse, además, de manera *verbal*, es decir, a través de diálogos, monólogos o soliloquios, o a través de elementos *no verbales*, como acciones o apariencias.

El personaje puede caracterizarse a sí mismo, de forma *reflexiva*, o bien ser caracterizado por un tercero, lo que desencadenaría un proceso de caracterización *transitiva*. En este segundo caso, la caracterización puede hacerse en *presencia* o en *ausencia* del personaje en cuestión, lo que sin duda condiciona el resultado. También resulta relevante observar si se produce *antes* o *después* de la primera aparición del personaje. En el primer caso se suscita la curiosidad del receptor (lector o espectador de la obra) hacia un personaje que aún no conoce; en el segundo, permite comparar la información que el receptor ya tiene sobre el personaje y la que se ofrece con la caracterización transitiva. Por otro lado, la técnica de caracterización transitiva ofrece información también sobre el personaje que caracteriza al otro: lo que dice de él o cómo lo dice denotan rasgos de su propio carácter.

### *Funciones*

El personaje dramático, como el narrativo, puede desempeñar diferentes funciones en la obra. Función y carácter del personaje son dos planos estrechamente relacionados: los rasgos del carácter suelen ajustarse a las funciones del personaje y, de igual forma, el desempeñar determinadas funciones contribuye a la caracterización del personaje.

Las funciones del personaje pueden contemplarse desde tres dimensiones: pragmática, sintáctica y semántica. En las siguientes páginas abordaremos brevemente cada una de ellas y avanzaremos algunas de las funciones que desempeña el personaje del periodista en las obras seleccionadas.

#### Funciones pragmáticas

García Barrientos sugiere que la dimensión pragmática puede imaginarse como una línea que va del dramaturgo al público y que es perpendicular a la sintáctica, de personaje a personaje (2011: 177). Entre las funciones pragmáticas que puede representar un personaje, distingue tres: el personaje *portavoz* de las intenciones ideológicas o didácticas de la obra; el personaje *presentador* del universo ficticio, función desarrollada sobre todo a través de prólogos y epílogos dirigidos directamente al lector/espectador, y el personaje *seudo-demiurgo*, aquel que simula crear y organizar el universo dramático y que puede presentarse como director, autor o narrador de la obra.

El periodista puede ser un excelente portavoz de las intenciones ideológicas de la obra si con ésta el autor pretende denunciar o hacer visibles los problemas del periodismo. Veremos que en algunas de las obras analizadas el personaje del periodista se acerca a esta función.

Para César Oliva, el personaje dramático representa tanto el punto de vista del autor como las preocupaciones propias de su tiempo.

El discurso de un personaje es al mismo tiempo el discurso de un autor. Como tal, al igual que toda obra es resultado de un contexto social, también los personajes lo son. Así, la aportación de personajes, como textos que son, es igualmente una contribución social. Eso justifica la similitud que distintas obras de proximidad temporal y social tienen respecto a temas, personajes, espacio o géneros. (2004: 157-158).

Manfred Pfister ha analizado la relación de los personajes con la visión del autor y ha establecido tres tipos de obras según la perspectiva que ofrecen los personajes (cit. en Oliva, 2004: 158-159):

- a) Obras con un único punto de vista en las que todos los personajes comparten una misma opinión (que es la del autor) y mensaje. Un ejemplo de este tipo son las obras alegóricas, donde incluso los personajes que representan los vicios reconocen su maldad.
- b) Obras de perspectiva cerrada. En ellas el conflicto se presenta desde diversos puntos de vista, pero en cualquier caso el espectador puede identificar la perspectiva del autor, pues es guiado por éste implícita o explícitamente. Ejemplo de éstas lo encontramos en Molière, donde los caracteres grotescos son castigados y se defiende la virtud aunque haya personajes que manifiesten una postura contraria.
- c) Obras de perspectiva abierta: el espectador no sabe el punto de vista del autor, de modo que la perspectiva del receptor siempre es relativa. Es el caso de las obras de Chejov, donde la perspectiva queda distribuida por igual siendo difícil tener una lectura homogénea.

Las obras que hemos trabajado son, en general, de perspectiva cerrada. Aunque encontramos diferentes puntos de vista sobre el periodismo y sobre el poder de la prensa, el autor deja muy claro cuál es su posición al respecto: los personajes que acaban triunfando son periodistas honrados que se oponen al poder omnímodo de la prensa y al uso abusivo y vil del periódico.

## Funciones sintácticas

Las funciones sintácticas son las determinadas por la interacción de los personajes entre ellos y por su relación con el argumento de la obra. Ya hemos comentado al abordar el personaje literario de manera general las propuestas que tratan de estudiar las funciones universales o comunes a todas las ficciones y válidas por tanto para narrativa y para drama. El esquema actancial de Greimas que incluimos algunas páginas atrás las recoge y relaciona de forma clara: de acuerdo a su relación con la acción, los personajes pueden ser *sujetos* u *objetos*, *destinatarios* o *destinadores* y/o *ayudantes* u *oponentes*. Un mismo personaje puede desempeñar más de una función y una función puede no estar encarnada en ningún personaje, de ahí que señalemos la alternancia de funciones con un doble nexo, y/o.

Los periodistas que hemos encontrado suelen ser *sujetos* de acciones; es frecuente que estén implicados en enredos de amores y traten de obtener la mano de su amada, o bien que persigan un fin menos elevado: el poder. Pero también ejercen como *ayudantes* de terceros: con su intermediación ayudan a que otros personajes alcancen objetivos diversos, desde información relevante hasta el ataque al enemigo político. Es menos frecuente encontrarlos como objeto o meta de acciones o como destinatarios o beneficiarios de la acción. Lo veremos en las páginas siguientes.

## Funciones semánticas

Interesa aquí estudiar el significado del personaje en la obra y, desde esta perspectiva, es posible encontrar desde personajes *neutralizados*, cuya significación es escasa, hasta personajes *tematizados*, que encarnan el significado de la obra.

Podemos encontrar un significado en muchos aspectos del personaje dramático; es decir, prácticamente todos los rasgos del carácter del personaje son susceptibles de semantización. Así, algunos de los periodistas que desfilan por nuestras obras muestran rasgos de ambición, arrogancia e ignorancia, por lo que representan o significan los vicios del periodismo y al mal periodista. Un ejemplo es Horsillac, de *La escuela de periodistas* (Ventura de la Vega). En cambio, encontramos también periodistas honrados, laboriosos y con un alto concepto del periodismo, que ejemplifican el periodismo ideal, como Fabián en la citada comedia. No es raro que unos y otros convivan en la misma obra, por lo que podemos hablar de personajes *antónimos*, con significados opuestos. Cuando los significados de dos personajes coinciden podemos hablar, lógicamente, de personajes, *sinónimos*. En cierto sentido, don Fabricio y Agustín de *La*

*redacción de un periódico*, de Bretón de los Herreros, son personajes sinónimos: representan al esforzado periodista que trata de hacer bien su labor a pesar de los males que aquejan al periodismo.

## 8.2. El personaje del periodista en el teatro

Se ha localizado un conjunto de obras teatrales en las que interviene un personaje que es periodista. Prescindimos de la calidad de las obras que comentaremos, que en algunos casos resulta ínfima. Nos interesa, en cambio, la representación que se ofrece en ellas del periodista.

### 8.2.a. Bretón de los Herreros, *La redacción de un periódico*, 1836

Bretón se refiere al comienzo de su comedia a la frecuencia con la los jóvenes “se meten a periodistas”, un tópico muy manejado en las colecciones costumbristas de los años 40:

Pero cesó el privilegio, / y hay plaga de publicistas, / y se echan a periodistas / los muchachos de colegio. / ¿Cómo el lucro del oficio / a tantos ha de alcanzar? / Si cuatro pueden medrar, / cuarenta van al hospicio. / Así en tres años de fecha / lo menos treinta finaron, / y todos ellos soñaron / una fortuna deshecha. (1836: 4)

No solo es la desordenada abundancia de periodistas una lacra para la profesión; también los suscriptores generan ciertos conflictos. A la redacción en la que se desarrolla buena parte de la comedia llegan de cartas que anuncian el deseo de darse de baja en el periódico, así como informaciones que dan fe de las escasas cifras de venta del diario en provincias. Hay un lector con ánimo de suscribirse, pero impone su condición: quiere insertar un largo texto en el diario. Los redactores no pueden negarse, a pesar de su desmesurada extensión.

Tadeo. ¿Cuál es esa condición?

Antonio. Que me han de insertar ustedes / este artículo al momento.

Tadeo. ¡Tan largo...!

Antonio. No quito nada. (1836: 19)

También se plantea en la comedia un problema con una actriz que se ha sentido ofendida por el artículo de un redactor. Las disputas entre periodistas y actrices eran un motivo frecuente al abordar la vida periodística, según comprobamos en la primera parte del trabajo. En este caso, la intérprete se queja de

que se le atribuya un calificativo que considera insultante pero que no tiene que ver con su vertiente artística, sino con su dignidad femenina:

Actriz. Es un mal bicho / que mil injurias me ha dicho / en el número de ayer.  
Agustín. ¿Injurias? ¿Cómo ha podido...?  
Actriz. ¡Mucho! Dejemos aparte / las relativas al arte, / porque de eso no me cuido. / En lo que fundo mi queja / es en el mayor agravio / que se hace a una mujer. ¡Yo rabio!  
Agustín. ¡Cómo...!  
Actriz. ¡Me ha llamado vieja! (1836: 30)

Otro problema que ha de enfrentar la redacción ideada por Bretón de los Herreros es el de los duelos. Un capitán ofendido solicita rectificación o duelo con don Fabricio, redactor de avanzada edad.

Capitán. En fin, o mañana se me da / en ese mismo periódico / satisfacción muy formal / de tan inaudito agravio, / o ustedes lo han de llorar. / Aquí vuelvo, y he de hacer / más daño que un huracán. / Papel, prensas, redactores, / todo lo he de atropellar. (1836: 44)

La escena con el capitán responde a la convulsa situación política y social en la que Bretón escribe su obra, el año 1836, en plena guerra carlista. Miguel Ángel Muro señala que “es una pieza de circunstancias pero en un sentido distinto al que suele tener esta denominación teatral: no es de pasatiempo, sino de compromiso” (2003: 39). En este sentido deben entenderse las referencias que aparecen en la obra a las dificultades para viajar y a la necesidad de hacerlo con la escolta de un convoy militar, a los insultos que el periódico recibe tanto de los partidarios de Don Carlos como de los liberales exaltados y, como en el caso del capitán, a la zafiedad con la que se comportaban los mandos de las compañías francas o guerrillas anticarlistas.

En definitiva, la sensación que transmite Bretón en su comedia es la de una redacción en la que entran y salen distintos sujetos, con quejas y peticiones variopintas que impiden el sosiego del periodista. A ello deben sumarse los manejos del gobierno. Bretón no pone nombre ni al periódico ni al signo político del gobierno que lo acosa, por lo que su sátira puede alcanzar a cualquier periódico y a cualquier gobierno (Muro, 2003). También, posiblemente, a cualquier periodista.

La redacción presenta, sobre todo, problemas internos, y a la crítica de cuestiones periodísticas se dedica una buena parte de la obra. Uno de las eternas dificultades es la falta de original, asunto que se muestra a través de la aparición del personaje del regente.

Regente. ¿Me da usted...?

Agustín. ¿Original?

Fabricio. Ya tenemos aquí al pobre / de todos los días. Vaya; / allá van esas catorce / cuartillas.

Regente. Poco es. (1836: 38)

La escasez de noticias que permitan llenar las páginas del diario es objeto de las lamentaciones de Don Fabricio. Para el periodista, la ausencia de desgracias es, paradójicamente, una desgracia: “¡Hoy también ha sido un día / tan escaso... ¡Ni una muerte, / ni un mal motín, ni una mala / cencerrada!...” (1836: 72)

Por otro lado, encontramos en *La redacción de un periódico* los reparos del dueño del periódico, Don Tadeo, a que su hija se case con un periodista, que es personaje poco deseable como yerno, según sugiere Bretón. Don Tadeo pretende enviar a su hija Paula a Santander para que se case con un primo y desecha la intención de la joven de unirse al periodista Agustín por las condiciones y las connotaciones que tiene ser de escritor de prensa. La caracterización que se nos ofrece del periodista es explícita y transitiva, pues la realiza Don Tadeo, que pinta a Agustín como un escritor sin fortuna y un *gandul*. El personaje está ausente, lo que favorece la desinhibición de don Tadeo al hablar del periodista.

Don Tadeo. ¿Y quién es el galopín / que tu corazón pervierte? / ¡Ah!, ¡Por vida de la muerte...! / Sin duda es don Agustín.

Doña Paula. Pero, señor, yo pregunto, / ¿es delito el querer bien...?

Don Tadeo. Grave delito. ¡Y a quién! / ¡A un periodista, por junto!

Doña Paula. Nunca ha vivido en el ocio, / y yo le juzgo capaz...

Don Tadeo. Escritor de orden y paz / y leyes y... ¡Buen negocio! / Si con eso ha de hacer olla...

Doña Paula. ¿Qué importa! El vil interés / no me mueve, y...

Don Tadeo. ¡Bravo! ¡Pues! / ¡Contigo, pan y cebolla! / ¡Eh! Ya basta de simplezas. / No me hables de ese gandul, / y vete a hacer el baúl. (1836: 51)

La caracterización de Agustín se realiza cuando ya ha aparecido el personaje en escena, de modo que sabemos algunas cosas sobre el periodista, como que es un incansable trabajador de la redacción. Don Fabricio comenta al inicio de la comedia que la noche anterior se quedaron trabajando hasta la madrugada:

Doña Paula: ¿Dónde está Don Agustín? Son las diez y aún no ha venido.

Don Fabricio: ¿Qué ha de hacer el pobre mozo / si se retiró a las cinco? / Que aunque dijo..., yo no sé / fijamente quién lo dijo, / que con amor no se duerme, / es garrafal desatino.

Doña Paula: ¿Tan tarde se retiraron / ustedes?

Don Fabricio: ¡Ese maldito / periódico...! Si él no acaba, / tiene de acabar conmigo. (1836: 6)

La descripción que ofrece Don Tadeo no se ajusta, por tanto, a la información que Don Fabricio ha proporcionado sobre Agustín. El padre de doña Paula quiere obtener ciertos beneficios económicos a través del matrimonio de la joven y por ello insiste en presentar al periodista como un holgazán, a pesar de que es en realidad un sufrido –y enamorado– periodista.

Los mismos periodistas se quejan de la vida que les impone su profesión. Agustín alude a los muchos afanes y disgustos que aparecen en su rutina en la redacción. Para Don Fabricio, redactor ya de cierta edad, la clave reside en “acostumbrarse” a la vida de periodista:

Don Agustín. ¡Gracias a Dios que acabamos! / Por cierto que es vida perra / la vida de un periodista. / Afanes, sustos, contiendas, / multas, vigiliass...  
Don Fabricio. ¡Eh! Todo / es acostumbrarse a ella, / [...] (1836: 76)

La comedia se cierra con una síntesis de las desdichas del periodista pronunciada por Don Tadeo, director del diario, que finalmente decide renunciar a la empresa periodística. Sería objeto de júbilo el ejercer como periodista salvo por todos los condicionantes a los que se ve sometido el oficio, que el personaje enumera:

Don Tadeo. A no haber previa censura, / que es nuestro mayor trabajo, / pues la mejor escritura / no está a cubierto de un tajo...; / ¡ay, que su fatal tijera / aún recelo que me embista!..., / *¡gran dicha fuera / ser periodista!* / A no ver que el pueblo vario / tan propenso suele ser / a quemar hoy el diario / que era su delicia ayer, / creyendo de esta manera / vencer la facción carlista, / *¡gran dicha fuera / ser periodista!* / Si uno pudiera a lo menos / dar gusto a todos y en todo, / hoy que no hay dos hombres buenos / que piensen del mismo modo, / porque la discordia fiera / anda demasiado lista, / *¡gran dicha fuera / ser periodista!* / Con cuatro mil suscriptores / y lo que suelto se vende, / y sin pagar redactores / ni periódicos de allende, / ni taquígrafo siquiera, / ni regente, ni cajista, / *¡gran dicha fuera / ser periodista!* / A no haber reclamaciones, / ya del cómico quejoso, / ya de poetas ramplones, ya de un jefe quisquilloso, ya, ¡gran Dios!, de un calavera deslenguado y quimerista, / *¡gran dicha fuera / ser periodista!* / Mas con esa vida amarga, / sin mil cuitas que no nombro, / tan insoportable carga / lleve el diablo sobre el hombro. / Aunque tenga más dinero / que el más ladrón prestamista... / ¡no más; no quiero / ser periodista! (1836: 104)

El final de la comedia mantiene una ambigüedad, seguramente pretendida por Bretón, sobre la moralidad de los integrantes de la redacción del periódico, que parecen hacer asimilado las formas corruptas y acomodaticias que debían ser habituales en la prensa del momento. El periódico había publicado por error un incendiario artículo contra el poder, pero el Gobierno perdona el agravio, da dinero a la redacción y ofrece un puesto a Agustín porque lo confunde con el autor del virulento artículo. Miguel



Ángel Muro señala que el público vería con naturalidad la escasa crítica que los integrantes de la redacción expresan sobre la parcialidad de la prensa y sobre el inesperado final de los acontecimientos:

Bretón da a la comedia la apariencia conciliadora de final feliz: terminan las dificultades amorosas y las de la empresa periodística; Agustín consigue por azar un puesto importante en la Administración y Fabricio mejorará su empleo. Pero esta felicidad, festejada, además, en comida de celebración, se asienta con aparente naturalidad en la aceptación de un *status quo* infame. Lo lamentable en el objeto de la sátira es, entonces, esa naturalidad con la que los personajes se acomodan a la nueva situación, y así, muy posiblemente, lo vería el público, habituado como estaba a los manejos del Gobierno, a los usos de la oposición y a la parcialidad o corrupción de la prensa. (2003: 42).

Larra censura en su crítica de *La redacción de un periódico* la estrechez de miras con la que Bretón contempla al periodista. Muestra su desagrado ante el bajo concepto que de la prensa se sugiere en la obra:

Como periodistas que somos y hemos sido, y en eso compañeros del autor así periodista como poeta cómico, una sola observación general no podemos perdonar. Parece que, por desgracia, hay periodistas que se venden, dicen que de algún tiempo a esta parte hay Gobiernos en España que dan valor a una pluma; pero sacar de esos ejemplos puramente parciales una especie de consecuencia general, hacer de eso una especie de distintivo de característico del periodista que sea esto en él como el apagar de dos luces una en el avaro; no haber encontrado el señor Bretón una sola figura de hombre de pundonor en todas las de su cuadro, no nos parece generoso por su parte, ni justo en cuanto a periodista; al lado de eso pintarnos un Gobierno como no solemos tener por aquí (a no ser que haya querido hacer una sátira), y un Gobierno que une a tanta ilustración la tontería de dar empleos a unas iniciales, sin saber si las tales iniciales lo quieren, que ougna por ganarse un periódico sin suscriptores... ¿Dónde ha visto el señor Bretón esos Gobiernos que nos pinta? ¿Y dónde también, le preguntaremos, esos periodistas tan bajos y tan...? ¿Qué redacción es esa, donde no hay una persona decente? ¿Dónde la hija del editor vive con los redactores? ¿Dónde...? (2010: 260)<sup>346</sup>

*Fígaro* concluye su visión de la obra de Bretón con una caracterización del periodista como un personaje de condición tan diversa como cualquier otra clase de hombre, por lo que sería injusto atribuirle sobre todo rasgos negativos: “Entre los periodistas, concluiremos declarándole que hay de todo, como en las demás clases: hombres que se venden, hombres que no se compran, hombres de mala fe por pasiones

---

<sup>346</sup> La crítica a *La redacción de un periódico* se publicó en *El Español*, el 8 de julio de 1836. Citamos aquí la edición que Rafael Fuentes preparó, en 2010, con la crítica teatral completa de Larra (cfr. Fuentes, R. (2010). *La crítica teatral completa de Mariano José de Larra. Edición, introducción y notas de Rafael Fuentes Mollá*. Madrid: Fundamentos).

viles, hombres de partido y de buena fe, hombres incorruptibles defensores de los derechos del pueblo, [...] (*ibidem*). Y, aún más interesante, añade en cursiva lo que parece su autodefinición como periodista: “y hombres que ni reconocen miedo ni precio, hombres que no admiten ni admitirán nunca destinos del Gobierno ni promesas de partidos, hombres, en fin, que tienen harto orgullo, fundado o no, para escribir otra cosa que lo que sienten” (*ibidem*, la cursiva es del autor).

### 8.2.b. Ventura de la Vega, *La escuela de periodistas*<sup>347</sup>, 1842

Se nos presentan aquí dos modelos de periodistas, el pérfido Horsillac y el íntegro Fabian [*sic*], que serían personajes antónimos. El personaje de Horsillac caracteriza al periodista Fabian y, al mismo tiempo, ofrece su indigna visión del periodismo, que consiste en atacar al adversario político en su vertiente privada o íntima; es decir, arremeter contra el hombre y no contra el político:

Horsillac. Él no quiere venderse porque no le ofrecen bastante. Es un chico que tiene mucha dosis de ambición, y nada más. Y si queréis que os diga la verdad, el tal Fabián, en el fondo, es periodista poco temible: es hombre de utopías, hombre de raciocinios, hombre de teorías... y que no echa mano nunca de la personalidad. ¡La personalidad, conde...! Esa es la espuela... la espuela que hace al caballo correr, y encabritarse, y botar, y revolcarse... y al potro más rebelde lo pone blando como un cordero. ¡Nada de atacar la vida política...! ¡Los hombres de partido la llevan cubierta con una coraza encantada que no la pasa ni la espada de Rolando! ¡Lo que hay que atacar es la vida privada; conde...! Donde hay que herir es en los sitios secretos, desnudos, desarmados... en fin, ¡en la parte sensible...! ¡Entonces cada golpe penetra hasta el corazón... y después de una lucha, más o menos larga, el enemigo que con

<sup>347</sup> Parece que Ventura de la Vega (Buenos Aires, 1807 – Madrid, 1865) había arreglado *La escuela de periodistas* a partir de la comedia de Girardin *L'école des journalistes* (1839). El *Boletín bibliográfico español y extranjero* [*sic*] apunta que este drama había sido traducido al español por Ventura de la Vega, aunque no indica de qué fuente (1843: 355, vol. 3). Esther Sedano ofrece un inventario de sus obras originales así como de las traducciones y colaboraciones en “Ventura de la Vega, traductor teatral” (1996: 39-48). No obstante, no cita *La escuela de periodistas* ni entre los originales ni entre las traducciones. Sí recoge, en cambio, una obra que por el nombre y por la fecha de representación (1844) bien podría corresponder a *La escuela de periodistas*: la titulada *Juan el Rojo o un agravio y una venganza* (uno de los personajes principales de *La escuela de periodistas* es, precisamente, Juan Mauclerc o Juan el Rojo). De hecho, en *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, de Oswaldo Pelletteri encontramos reseñada la obra *Juan el Rojo o La escuela de los periodistas*, de Ventura de la Vega, obra que habría sido representada en 1850 (2005: 74). También se habría representado en Barcelona, en marzo de 1855, la obra *Juan el Rojo o La escuela de periodistas*, según señala Carlos Cervelló en su tesis titulada *La vida escénica en Barcelona 1855-1865 (Teatro Principal y Teatro Circo Barcelonés)* (2008: 67). Sin embargo, el cotejo con la fuente de la obra, *L'école des journalistes* de Delphine Gay de Girardin estrenada en 1839, revela que la obra de Ventura de Vega no tiene demasiado que ver con la de Girardin: no coinciden situaciones ni personajes. Sería, por tanto, muy interesante investigar a fondo este *arreglo* llevado a cabo por de Ventura de la Vega, cuestión de la que no podemos ocuparnos aquí pero que dejamos apuntada para posteriores trabajos.

tanta arrogancia os amenazaba, cae revolcándose a vuestros pies, exánime, despedazado y sangriento! (1842: 13)

La caracterización que hace Horsillac de Fabian es previa a su primera entrada en escena, por lo que excita la curiosidad del lector sobre este personaje. Pronto se demuestra que, a diferencia de Horsillac, Fabian representa el periodista honrado, hombre de utopías más que de acción, que ejerce su profesión con rigor y honestidad y no se deja persuadir por las ofertas de poder que puedan ofrecerle. Dirige un periódico de oposición realista en París y, cuando descubre que han tratado de sobornar al codirector de su publicación, decide marcharse inmediatamente a la capital para impedir lo que considera una deshonra: la aceptación de cualquier prebenda. Así lo explica el virtuoso periodista a su interlocutor, el ambicioso y pragmático Horsillac, que no entiende su afán por mantenerse incorruptible.

Fabian. ¡Yo quiero estar allí, caballero, para decir a esos hombres del poder que no hay oro en el mundo, ni empleos, ni títulos que puedan comprar la pluma de un hombre de bien! (1842: 15)

Horsillac, que ejerce como oponente de Fabian, se burla de su idealismo periodístico al despedirse de él, con lo que se caracteriza a sí mismo como un personaje materialista y pragmático:

Horsillac. ¡Id con Dios, noble reformador de nuestros abusos sociales...! Noble defensor de los derechos del hombre...! ¡Republicano severo, inespugnable [*sic*], incorruptible...! Y cuando hayáis establecido la república de Licurgo o de Platón, enviadnos cuatro letras por el periódico diciéndonos el destino que nos reserváis al conde y a mí en vuestra nueva Lacedemonia... o en vuestra futura Atenas. (*Ibidem*)

Fabian se refiere de forma genérica al oficio de periodista de forma laudatoria y, de esta manera, ofrece una caracterización reflexiva de sí mismo, modelo de periodista ideal. El periodismo sería, desde su perspectiva, una profesión sagrada y no un oficio:

Fabian. El empleo de periodista no es un oficio, señor conde, ¡es una profesión sagrada! Verdad es que esta profesión suele hacerse inferior a los oficios más viles cuando la ejercen ciertas personas que yo conozco... y que sabré castigar, ¡lo juro! (1842: 64)

Por el contrario, el periódico es para Horsillac un medio para alcanzar fama y poder; por ello, aconseja al conde de San Bernal que inicie una publicación que le permita alcanzar una embajada o un ministerio. Las dudas del conde sobre el poder de la prensa suscitan la respuesta enérgica de Horsillac:

Horsillac. [...] La prensa periódica es una cosa nacida ayer; es una arma manejada por ignorantes que no han aprendido todavía a utilizarla más que en satisfacer ruines pasiones y miserables venganzas; así es que el arma hasta ahora se ha vuelto casi siempre contra los mismos que la manejan. Pero también la pólvora hizo volar a su inventor; y en el día, ya veis qué bonitos fuegos artificiales se hacen con ella. El medio que os propongo, conde, llegará con el tiempo a gastarse... no hay duda; porque todo se gasta con el abuso... y porque los tontos se meterán a periodistas; y los tontos lo echan todo a perder. Pero los primeros, conde, los primeros que siembren esa tierra, virgen todavía... esos, yo respondo, ¡sacarán abundante cosecha! (1842: 12-13)

El periodista republicano Fabian y la joven María, que es hija del jefe de los realistas en Bretaña, Juan Mauclerc, están enamorados; pero ocultan su relación al padre de María por temor a su oposición. Horsillac y el Conde de San Bernal logran convencer a Juan para que actúe como editor responsable de su periódico de tendencia realista y se traslade con su hija a París, lo que favorece el contacto entre María y el periodista Fabián. Sin embargo, los desmanes cometidos por el periódico de Horsillac y el conde provocan la condena a prisión de su editor responsable, el honrado Juan Mauclerc, y el enfrentamiento abierto con Fabián. Se desencadena un duelo entre éste y Juan Mauclerc y, poco después, se descubre la grotesca situación: van a enfrentarse el prometido y el padre de María. El enredo se resuelve satisfactoriamente: finalmente triunfa el recto periodista Fabián y su oponente, el pérfido Horsillac, que ha empleado la prensa para el ataque personal y la infamia, es castigado. Juan Mauclerc pasa de ser oponente de Fabian a ser su ayudante en la relación con su hija María. El periodista íntegro triunfa profesional y sentimentalmente.

#### 8.2.c. Ramón de Navarrete, *La ambición*, 1844.

La comedia, en cinco actos y en prosa, fue estrenada en el Teatro del Príncipe el 9 de marzo de 1844 a beneficio del actor Antonio de Guzmán. Según declara la crítica dramática de la *Revista de España y del Estrangero* [sic] “fue ignominiosamente silvada, porque se introducía en ella la política, porque se ponían de manifiesto vicios de nuestra sociedad, y porque el drama es largo, ¡tres culpas que no perdona jamás el público de Madrid!” (J. E. H., 1844: 57).

El argumento de la obra gira en torno al enredo amoroso entre varias parejas: don Carlos es un ambicioso aspirante a diputado que está comprometido con la hija del duque de San Marcial, Adela, aunque no está enamorado de ella. La joven prefiere a don Luis, honrado periodista. Hay un segundo periodista, don Eduardo, perspicaz y batallador, a quien Adela rechazó en el pasado. Un segundo enredo

sentimental lo protagonizan la joven duquesa de San Marcial, el duque, su anciano esposo, y Carlos, que a pesar de su compromiso con Adela corteja a la duquesa para medrar. Todos los personajes se trasladan a la quinta de recreo de los duques, lugar en el que se producen diversos enredos de tipo sentimental y también político.

La comedia concluye con la feliz unión entre Luis y la joven Adela. Por tanto, el periodista recto vence una vez más, mientras que el otro periodista, don Eduardo, que, como Carlos, se acerca a la duquesa de simplemente para ascender en la sociedad y que es capaz de todo “por el consulado de Marsella”, es herido en un duelo por su esposo. La ambición de don Carlos es, asimismo, castigada: se ve obligado a casarse con la sobrina del duque, la coqueta Sinforosa, y debe aceptar un cargo en Filipinas. El duque perdona a su arrepentida esposa y promete abandonar las ambiciones políticas.

En esta comedia se presentan dos periodistas, completamente antagónicos: don Eduardo, periodista de *La Flecha*, personaje ingenioso e hiriente, y Luis, periodista aún en ciernes, honesto y amable. Don Eduardo suscita temor por sus críticas satíricas y por su humor acre. Así lo manifiesta la baronesa cuando le manifiesta que es propio de un periodista como él este tipo de aportaciones. A lo que don Eduardo responde con ingenio:

Baronesa. ¡Siempre satírico! A la legua se os conoce que escribís en *La Flecha*. Cada palabra vuestra es un saetazo que se clava profundamente.

Eduardo. En todas partes menos en los ministros, que llevan cota de malla. [...] (1844: 8).

Es este un comentario habitual, el periodista suele identificarse con el propósito y tonalidad principal de su periódico. La caracterización del personaje se realiza de modo transitivo y en presencia del afectado. También otros personajes muestran el mismo temor hacia don Eduardo, como periodista de una belicosa publicación. Esta vez la caracterización transitiva se produce en ausencia del personaje cuando el duque dice a su esposa: “Procura estar muy amable con él..., es decir, hasta cierto punto... pues es enemigo a quien debemos temer” (1844: 34). Pero estos comentarios sobre el personaje sirven al perfil de un tipo de periodista, el dañino y que ejerce de modo despótico el cuarto poder de la prensa.

En contraposición, don Luis es el personaje más honrado y noble, del que se comenta que “con su talento ha conquistado una posición honrosa e independiente; es el primer abogado de Madrid y uno de los periodistas más distinguidos” (1844: 34). Rechaza cualquier puesto ministerial —insólito proceder— y su discurso es el de un personaje razonable que carece de ambiciones desmedidas. Cuando se le ofrece un puesto en la administración, lo rechaza amablemente, gesto que denota su carácter recto:

Luis. Mas permitidme que nada admita de lo que me ofrecéis: esos puestos son sobrado altos para un joven como yo, sin ningún título, sin ningún merecimiento. [...] Así, señor duque, quede cada cual en su sitio, y dedíquese a aquello para que sirve: no invirtamos el orden natural de las cosas ni pretendamos violentar los preceptos de la razón ni de la conveniencia. Vos, que os proponéis gobernar equitativamente, queríais comenzar por ser parcial e injusto. (1844: 36-37)

Sinforosa, sobrina del duque, se sorprende de la respuesta del abogado y periodista Don Luis a los ofrecimientos de su tío: “¡Un hombre que no quiere empleos! Fenómeno digno de admiración en esta época!” (1844: 37).

#### 8.2.d. Ramón de Navarrete, *Pecado y expiación*, 1847

Cuando estrena esta comedia, Navarrete ejercía como director del periódico *La época* y colaboraba en un buen número de periódicos (Jurado Zafra, GICES XIX) además de sus publicaciones literarias (prosa costumbrista, novela, adaptación al teatro de obras francesas, comedias etc.) Según aporta el crítico de la quincena de la *Revista científica y literaria* (1847: 493) en ese mismo mes había estrenado cuatro adaptaciones del teatro francés además de la original *Pecado y expiación*. Calificada como comedia de costumbres, Navarrete plantea en ella el regreso de un marido extraviado a su hogar por el recurso del disfraz de mayordomo. La vida disipada ha dejado mella en él, de modo que doña Clementina, que pasa por viuda, no lo reconoce cuando lo contrata como mayordomo. Por su parecido con su esposo difunto Clementina va tomando gran aprecio al mayordomo el cual tendrá que expiar su pecado al comprobar que a su esposa no le faltan pretendientes, entre ellos un ministro de Hacienda. Por su parte, Clementina idea casar a su joven prima con un periodista, Eugenio Valladares, muy enamorado de Matilde, la cual le corresponde. El periodista sirve en la trama como nudo sintáctico, para enfrentar entre sí a los pretendientes y favorecer sin saberlo los planes del mayordomo-marido. El periodista es caracterizado de modo transitivo, antes de su primera aparición en escena por Clementina:

Clementina. Vamos, ¿y del periodista / qué piensa usted? /

Alberto. ¡Buena pluma, / y mozo es de gran provecho! / Solamente que fluctúa / cual bagel [sic] entre dos vientos; / ¡y tan pronto el favor busca / del gobierno, como al pueblo / defiende, mima y adula!

Clementina. Pues a muchos aplicable / es en verdad esa pintura; / y aguardo que don Eugenio / sus detractores confunda / cuando abandone la prensa / por lanzarse a la tribuna. / ¡Y qué talento es el suyo! / ¡Cuán poderosa y fecunda / su imaginación ardiente! / ¡Cuán dulce y tierna

su musa! / Todo lo reúne, todo, / y hasta la sátira aguda / maneja cuando le cumple / con singular travesura. (1847: 25)

Parece por esta caracterización que el periodista, aún no aparecido en escena, es un personaje voluble en todo menos en su ambición, que distribuye críticas y alabanzas interesadamente, pero en una de sus primeras intervenciones, don Eugenio ofrece su propia visión del periodismo:

Clementina. Es magnífico / el artículo de fondo / que en su periódico he visto. / ¡Cuál se reconoce allí / de usted el brillante estilo! / ¡Qué belleza en las imágenes! / ¡Qué lenguaje tan castizo!

Eugenio. Es favor...

Alberto. Pues de seguro / que no pensará lo mismo / el ilustre gobernante / contra el cual parece escrito.

Eugenio. No me importa: mis ideas / cual siempre en él he vertido; / sin curarme de su enojo, / ni de su aplauso. (1847: 28-29)

Como escritor de costumbres, y como comedia costumbrista el periodista no puede faltar como tipo en una pintura de la actualidad. La crítica de la *Revista Científica* considera marginal a este personaje, sin más importancia que el pintoresquismo, pero de hecho, el personaje tiene importancia sintáctica en la trama, ya que los artículos publicados por él colaboran en el enredo: uno de los pretendientes de Clementina logra que el periodista publique un encendido artículo contra otro de los rivales en el cortejo amoroso de Clementina. De esta forma el periodista se convierte en un elemento importante en la historia, pues a partir de él y de la influencia de sus escritos se logra complicar la situación. En este caso, por tanto, el periodista tiene un papel ambivalente pues actúa como oponente o como ayudante según los personajes.

La comedia tuvo una buena acogida de público. Navarrete fue llamado a las tablas (*Revista Científica*) y según añade *El Español*: "Parece que, reconocido el señor Navarrete al celo, a la inteligencia y maestría con que ha desempeñado don Julián Romea el principal papel en la comedia *Pecado y expiación*, que ha obtenido, como saben nuestros lectores un éxito notable, acaba de dedicar la obra a aquel artista" ("Gacetilla de la corte", *El Español*, 25-11-1847).

#### 8.2.e. Luis Eguilaz, *Verdades amargas*, 1853

*Verdades amargas* fue la primera comedia de Luis Eguilaz. Cuando se estrenó, el 20 de enero de 1853 en el teatro Variedades, el joven dramaturgo tenía veintiún años, según se pudo leer en la prensa del

momento (“Gacetilla”, *La Esperanza*, 22-1-1853; *La Ilustración*, 29-1-1853). La obra contó con reconocidos actores del momento como Joaquín Arjona o Teodora Lamadrid y obtuvo un notable éxito; el primero fue el mentor del joven Eguilaz, que según publicó un diario barcelonés, tuvo problemas por su juventud y su independencia para ver estrenada su obra. El éxito que obtuvo la obra fue rotundo; incluso *La Esperanza* apuntó que algunos críticos la habían catalogado como “epopeya del siglo XIX” (“Variedades. Literatura dramática”, *La Esperanza*, 28-5-1853). El perfil que traza el barcelonés *El Áncora* es tan encomiástico que llega a comparar a Eguilaz con Cervantes:

Ya lo hemos visto: el Sr. Eguilaz, joven, desamparado, desconocido, sin una mano protectora que le alzara sobre el precipicio de su dolor, ha honrado los vicios de una sociedad donde todo se suma y se resta, donde la ambición sacrifica los más nobles sentimientos, mientras la santa inspiración, el verdadero talento que en dos siglos han ganado bien poco o nada, gimen en el olvido y la necesidad, ni más ni menos que el inmortal autor de Don Quijote. (“Novedades de la semana”, *El Áncora*, 20-2-1853)

José María de Pereda menciona esta obra de Eguilaz en *Pedro Sánchez*. El protagonista repasa el escenario teatral madrileño antes de lanzarse a la crítica literaria y señala los defectos que tenía la exitosa comedia *Verdades amargas*. No obstante, la obra anunciaba ya el talento de su joven autor:

[...] Eguilaz había aparecido el invierno anterior con *Verdades amargas*, comedia ruidosamente aplaudida, y que no por estar plagada de incorrecciones de lengua, y hasta de arte, dejaba de anunciar un poeta dramático de buena cepa; inmediatamente después obtuvo otro gran éxito su drama *Alarcón*; y en la temporada de mi advenimiento a la crítica, su obra *El caballero del milagro* no fue menos afortunada que las anteriores; [...] (1990a: 257)

La obra presenta a Carlos, un periodista sevillano consciente de que sólo en la corte se valora realmente al periodista: “Lo escrito aquí nada vale. Es *provinciano*” (1853: 9). Félix propone a Carlos ejercer como “director-gacetillero” en un hipotético periódico en Madrid que él mismo estaría dispuesto a subvencionar. Ante la incomodidad de Carlos por tener que ejercer las labores propias del gacetillero, Félix ofrece un discurso en el que resalta el poder que otorga la redacción de gacetillas:

Félix. [...] ¿Se enoja porque la necia / plebe al sueltista desprecia? / ¿Porque se le mira mal? / ¿Piensa usted que le hago / agravios al proponerle de veras / ser redactor de quimeras, / de robos y... monos sabios? / Pues oiga usted. Ese hombre / que desprecia el vulgo vano / ese hombre tiene en su mano / poder, fortuna, renombre. / Se le desprecia y humilla, / mas este desprecio sale / de no mirar lo que vale / un suelto de gacetilla. Genio, nobleza, dinero / tres poderes pueden ser / pero hay un cuarto poder / y ese es el gacetillero. / Con su capricho por ley / tiene ese hombre necesario / desde el rincón de un diario / todo el dominio de un rey. (1853: 10)



Félix concluye su exposición con una sentencia que conecta con el título de la obra y que afirma que, aunque es amarga verdad, el gacetillero tiene el poder de dar renombre a quien desee: “Ella sola en nuestra edad / de dar renombre se encarga... / Es una verdad amarga, / pero es una gran verdad.” (1853: 14). El personaje incluso aconseja a Carlos cómo proceder en su futuro oficio de gacetillero. Invenciones, necedades y cuestiones microscópicas han de ser el objeto de su labor: “Entre las exóticas fábulas que ha de inventar, necias siempre, al redactar novedades... microscópicas, abordará frente a frente todas las cuestiones” (*ibídem*). Aparece en esta obra la recurrente oposición entre la provincia y la ciudad y la idea de que el periodista sólo puede promocionar desde la capital.

Don Carlos reflexiona también sobre su próximo puesto de gacetillero en la ciudad. Realiza una comparación entre el artículo de fondo y la gacetilla y concluye que es ésta la que goza del favor popular y la que se lee con avidez, mientras que los artículos apenas atraen la atención de unos pocos. El personaje parece convencerse a sí mismo de que va a medrar al ejercer su profesión en un periódico de la Corte, aunque esto implique escribir gacetillas y no fondos.

D. Carlos. ¡Ya soy hombre! ¡En un periódico / de la corte!... ¡Qué fortuna! / Sí: el artículo de fondo... / ¡Es gran cosa! ¿Y a quién gusta? / ¿Quién lo lee? El que lo escribe. / ¡Triste verdad! Mas sin duda. / ¡La gacetilla!... ¡Oh! Ya eso... / Eso ya de especie muda. / La leen todos: en ella / cualquiera opinión se funda. / ¡Ya soy hombre! (1853: 16)

La condición que Félix pone a Carlos para proporcionarle un puesto en un periódico madrileño es que favorezca desde la publicación a Luis, su pupilo, para que llegue a “hacerse un nombre”:

Félix. Novel; / mas llamado a gran papel. / En el que habremos fundado, / ni por rara maravilla / un día se ha de pasar / sin a su gloria aplicar / mis planes de gacetilla. / Que todos sepan quién es, / que brille que se le nombre, / que adquiera, en fin, un renombre, / y ya veremos después. / Voy el dinero a contar. (1853: 15)

Por tanto, Félix se vale de las ansias de Carlos por acceder al periodismo de la capital para elevar a su pupilo, Luis, y casarlo con su hija Margarita. De nuevo, el periodista se presenta como ayudante de los planes de otro personaje. No obstante, las ambiciones de Carlos y de Luis por ascender a toda costa acaban desengañando al experimentado Félix: el dinero corrompe a ambos y los hace esclavos del poder, lo que resulta una “amarga verdad”. Finalmente, Luis, que ha sido víctima de engaños y manipulaciones por parte del periodista Carlos, regresa arrepentido y rechazando el poder desmedido que le ha hecho encumbrarse para luego caer. Es decir, los personajes alcanzan cierto grado de

dinamismo, el desarrollo de la trama de forma indirecta va permitiendo al periodista tomar tierra en la realidad, abrir los ojos a la verdad.

Los tres periodistas son sinónimos, pero tratados en dos tiempos: la juventud de Luis y Carlos frente a la edad experimentada de Félix. Los tres se relacionan sintácticamente ya que es con el juego de sus ambiciones como se desenlaza la pieza en el desengaño. El periodista hace medrar a otros y puede alcanzar él también puestos notables —Carlos llega a ser diplomático—. El joven Egulaz utiliza a sus personajes para hacer llegar su advertencia sobre la fusión de periodismo, poder y ambición. El periodismo sirve para el propio medro y el de otros, pero conlleva el peligro del desengaño y el fracaso personal. En este caso no puede decirse que los personajes sean tratados como objetos sino más bien que el periodismo es un sujeto más de la trama como equivalente o instrumento del poder; sería el objeto buscado.

*La Ilustración* destacó la actualidad que se puede percibir en la situación que propone la comedia: “El autor se ha propuesto presentar un cuadro de actualidad. La ambición de un joven que se lanza en la carrera política, y que desvanecido con su fortuna mira con indiferencia al hombre que le había prestado su apoyo, olvida a la mujer [sic] que ama, y solo piensa en satisfacer su ambición” (“Revista de teatros”, *La Ilustración*, 22-1-1853).

#### 8.2.f. Ramón de Navarrete, *La piel de león*, 1859

Raimundo es un poeta de genio dócil y apacible cuyos versos suelen aparecer en la prensa. En una fiesta de sociedad se encuentra por casualidad con un antiguo compañero de colegio, el General Valentín Bravo, que recuerda su carácter apocado, ofreciendo así una caracterización transitiva del protagonista:

General. ¡El pobre Raimundo! ¡Tan amable, tan dócil, tan tímido! a no ser por mí, ¡cómo le hubieran baqueteado los otros muchachos! Yo me hice tu campeón, y así mi cariño tenía algo de paternal. Luego, siendo yo mayor que tú, adquirí sobre ti cierta autoridad... (1859: 9-10)

El general y Raimundo son, por tanto, personajes antagónicos. El carácter y la apariencia del segundo responden a su condición de poeta melifluo, según pone de relieve el general:

General. No creas que he leído ni siquiera una de tus sentimentales composiciones; pero las mujeres las ponen en las nubes. ¿Con que poeta?—Mal oficio, chico; déjalo, y ponte aunque sea a peón de albañil.

Raimundo. (Suspirando.) ¡Ya es tarde!

General. Con efecto, tu bonita figura, tu genio melancólico y dulce, tus ojos expresivos... pero repito que lo siento. (1859: 11)

Raimundo es además un personaje íntegro, como se deduce de sus acciones: rechaza un empleo que le ofrece un ministerio corrupto, lo que causa la admiración y la sorpresa entre sus conocidos. Sin embargo, su amigo el General Valentín Bravo le recomienda que escriba en la prensa con un tono beligerante para *hacerse un nombre* en la sociedad y obtener así la mano de su amada Luisa. El General actuará como ayudante del apocado periodista en su proceso de transformación. Gracias a su amigo, Raimundo deja de ser un escritor de versos tierno y delicado para convertirse en el batallador redactor de artículos políticos de *El Estandarte*. Si antes gozaba del cariño de sus conocidos por su carácter tranquilo y bondadoso, ahora todos parecen temerle por su agresividad verbal. Esta idea del periodista del que todos recelan nos remite a la comedia de Navarrete a la que nos referíamos algunas páginas atrás, *La ambición*, en la que también encontramos el perfil del periodista temido en el personaje de don Eduardo.

En *La piel del león* resulta además interesante la contraposición que se establece entre el escritor dócil, tímido y almibarado, de apariencia y gestos casi románticos, y el periodista procaz e hiriente. Antes de convertirse en periodista, el propio Raimundo describe su carácter, incompatible con el de un periodista agresivo : “Si yo hubiese tenido otro carácter, si hubiera sido atrevido, temerario, pedante, lo conozco, habría hecho carrera; pero conservo la mi sma índole apocada que me conociste en el colegio, y así... (1859: 11).

Para su amigo y mentor Valentín Bravo, Raimundo sólo puede llegar a ser un personaje respetado si inspira temor. Por ello se produce un cambio relevante en el comportamiento de Raimundo; pero no en su carácter, como se revela al final, cuando el periodista ya ha conseguido una cartera en el gobierno y la mano de su amada:

Raimundo. (Bajo al General.) ¿Es decir que ya puedo arrojar lejos de mí esta piel de león, que me sofoca y queme abruma?

General. ¡Guárdate de hacerlo! Al contrario, cúbrete, envuélvete bien en ella: que no te se vea [sic] ni un solo vellón de lana, pobre cordero; si no aquellos a quienes has engañado haciéndoles creer lo que no eres, se arrojarían furiosos sobre ti para devorarte. (1859: 71).

Las palabras del General que cierran la obra aluden a la importancia de mostrar una fiereza fingida para triunfar en la sociedad: “Porque la piel de león es el talismán de los tiempos modernos; es la cota de malla de los antiguos; es el escudo de los gladiadores romanos; es en fin la única defensa de los hombres de bien contra los perversos y contra los malvados!” (1859: 71). En la obra aparece la metáfora de la piel de león, de reminiscencias mitológicas y que sugiere la necesidad de tener valor, o al menos de mostrar que se tiene, para sobrevivir y llegar lejos. Quizá Navarrete, buen conocedor de los entresijos de la sociedad debido a su puesto de revistero de salones, estaba plasmando en esta obra reflexiones nacidas de su propia experiencia.

#### 8.2.g. José María de Pereda, *Marchar con el siglo*, 1861

Esta obra, juguete cómico juguete en un acto y en verso, “cómico-filosófica” según lo califica el propio Pereda, fue estrenada el 26 de agosto de 1863 (Cossío, 1973: 83 y 150) y supone el tanteo en los temas que más adelante Pereda tratará en obras de mayor calado (Cabrales Arteaga, 1994). En este caso el periodista que presenta Pereda es un revistero de salón al que llama Lucas Gómez, un personaje advenedizo que, guiado por el afán de lograr una posición *de valía*, ha probado mil destinos:

Periodista. Yo, aunque pobre, / columbraba por encima / de mis hábitos de pinche / posición de más valía. He servido mil destinos, / he llegado a Filipinas, / estuve en Fernando Póo<sup>348</sup> / y en la cárcel de la villa, / ora sirviendo al Gobierno, / ora purgando sus iras; / todo en vano, porque al siglo, / tentadora pesadilla, / tanto más me desdeñaba / cuanto más le perseguía. ¡Vivir del siglo a la altura / y figurar en las filas / de las notabilidades! (1861: 134-135)

El propio Lucas Gómez presenta la profesión de periodista, concretamente de revistero, mencionando todos los tópicos asociados a ella, en especial la necesidad de adular y agradar a todos para gozar del favor general. A la vez, el periodista está al albur de los cambios políticos, de ahí sus idas y venidas por la cárcel de la villa. En esta ocasión es el propio personaje quien se caracteriza a través del diálogo.

Periodista. Chico, ¡qué filón, qué mina! / Decir a un hombre muy bruto / con oro, que tiene chispa; / a una fea aristocrática / que es graciosa y distinguida, / y a un noble de ayer acá / que es oriundo de Chintila; / poder espresarse así / una vez cada ocho días / y hacerlo de tal manera / que llegue a remotos climas / la voz, es llevarse al siglo / amarrado a la levita. (1861: 135)

---

<sup>348</sup> Vide nota 122.

El periodista comenta a su interlocutor los requisitos que precisa observar aquel que pretende ejercer el oficio. La representación que se ofrece del revistero insiste en el uso de un lenguaje servil y en el reparto gratuito de lisonjas, que aseguran la admiración y simpatía de la sociedad. Estos fragmentos son de gran interés pues realizan la representación de lo que es o se espera del periodista por parte de un periodista de ficción que a su vez ha sido creado por un autor periodista. Además, el personaje dramático incide en los recursos que han de tomarse en cuenta a la hora de la creación / representación del *tipo*.

Joven. Mas ese cargo algo exige, / alguna ciencia...

Periodista. Ni pizca. / Olvidar la lengua patria / y escribir otra mestiza, / poseer el tecnicismo / más usual de las modistas... / etcétera, y prodigar / a todos incienso y mirra, / es para el cargo que ejerzo / lo que más se necesita. / Con esta ciencia no más, / y un seudónimo por firma, / hago que suene mi nombre / en conciertos y en visitas, / que se encuentre mi retrato / al volver de cada esquina / y que me asedien sin tregua / favores, oro y sonrisas. / Y es natural: estímulo / la vanidad y se hincha / quita a la razón su imperio, / y de este modo se esplica [sic] / que muchas de mis lisonjas / no se tomen por epigramas, / y que a ninguno molesten / mis perfumadas mentiras / sino al sentido común / que, estúpido, me las silba. (1861: 135-136)

El lenguaje al que alude Lucas Gómez, alejado de la *lengua patria* y cargado de términos propios de las modistas, se ejemplifica al comienzo de la obra. La joven Luisa lee a su papá un fragmento de una crónica social de su admirado Lucas Gómez, cuajada de términos procedentes del francés traducidos de modo atroz. El padre de la coqueta responde con ironía ante el rosario de disparates que acaba de escuchar. Encontramos aquí un excelente ejemplo de caracterización implícita y transitiva del personaje, pues sabemos que es pretencioso y poco culto gracias al cúmulo de barbarismos que incluye en la crónica que Luisa le lee a su sufrido papá:

Luisa. [...] Escucha, papá. / [...] / “¡Magnífico... *ebluissant* / era aquel golpe de vista! / la nobleza y la beldad, / el poder y los hechizos / *rayonando* aquí y allá, / daban a aquellos salones / un aspecto celestial. / La duquesita del *Rábano* / ¡que ella estaba *rabissant* / toda en moaré blanco-mate / *chifonado* en *rouge-noar*! [...]

Papá. Basta, hija mía, por Dios.

Luisa. ¿No te gusta?

Papá. Me embeleso. / No sé cómo la Academia / no pensiona ese portento / de clasicismo. (1861: 122-123)

Aunque Pereda exagera sin duda el carácter grotesco de la crónica de Lucas Fernández, lo cierto es que los términos en francés abundaban en las revistas de salón, según apunta Ezama:

Puesto que el salón es una costumbre de origen francés, son inevitables también en la revista de sociedad los términos de idéntico origen como *salonnier* (crítico de arte encargado de la

sección de salones en la prensa), *cotterie* (sociedad restringida de personas que mantienen estrechas relaciones fundadas en intereses comunes) y *raout* (gran recepción mundana), que aparecen adecuadamente entrecomillados o en itálica. (2007).

Es interesante, además, la reacción que la lectura del texto suscita en el padre de la joven. García Barrientos señala que este tipo de caracterizaciones transitivas, de unos personajes a otros, ofrecen también una valiosa información sobre el personaje o los personajes que expresan su parecer: “Claro que la [caracterización] transitiva, sobre todo cuando es explícita, resulta siempre en alguna medida reflexiva, pues el personaje que caracteriza a otro lo hace por fuerza desde su propio punto de vista, que una vez expuesto caracteriza también al que lo sustenta” (2001: 175). Así, se manifiesta claramente el contraste entre la impresionable y coqueta joven y el padre, que se muestra crítico e irónico con el disparatado uso del lenguaje que hace el cronista Lucas Gómez, como ha señalado además José Manuel Cabrales Arteaga en su aproximación al teatro de Pereda:

En *Marchar con el siglo*, destaca la figura del periodista mundano Lucas Gómez, en lo referente a su confesada manipulación del lenguaje y de la realidad para satisfacer la vanidad de los personajes asiduos a veladas y saraos de alto rango. Por lo demás el tono festivo o la terminante moraleja, en cierto modo precedente de la que cierra el relato titulado *La mujer del César*, no ocultan la extremada simplicidad de argumento y personajes. (1994: 97).

José María Cossío apunta que en esta obra predomina la tendencia moralizadora y que el personaje de Lucas Gómez prelude los tipos que suelen aparecer en las obras de crítica cortesana del autor:

Apenas valdría la pena de hablar de él si no fuera porque las apariencias inconsistentes de la vida ciudadana son el blanco de su sátira, como ha de serlo en otras producciones más logradas. Introduce en ésta un revistero de salones Lucas Gómez, preludio de tipos semejantes que nunca faltan en sus novelas de crítica cortesana. (1973: 150-151).

Aunque la considera una obra menor, Cossío señala que pueden percibirse en ella “los primeros tanteos de Pereda para empresas literarias de mayor envergadura” (*ibidem*). Jean Camp destaca la presencia ya aquí de esta aversión de Pereda hacia la vida y usos de los salones burgueses y mundanos, que constituirá el núcleo temático de posteriores narraciones (1937: 63-64) y que encontraremos también en algunas escenas de *Pedro Sánchez* (1990a: 196 y ss).

La distancia entre el discurso del personaje, que busca representarse a sí mismo como periodista, y la opinión propia de Pereda queda garantizada por el matiz irónico incuestionable que el público podría percibir sin ninguna duda. De ninguna manera el personaje es portavoz de las ideas de Pereda sino

presentador del universo que va a representarse. Por otra parte el periodista es el epítome de lo deseado en la opinión pública; de ahí el carácter de sátira moral que adquiere *Marchar con el siglo*. En esta obra plantea Pereda lo que juzgaba el mal de su tiempo, la obsesión por estar a la moda, por rodearse de lujos superfluos y por vivir por encima de las posibilidades, preocupándose sólo por las apariencias. Todos estos anhelos los encarna el periodista Lucas Gómez que representa el deseo de una familia —al menos de algunos de sus miembros— por verse agasajados y admirados por la sociedad. Este es el mal del siglo —según se desprende de *Marchar*— contra el que Pereda orientará buena parte de su producción dramática (Cabrales, 1994: 92).

#### 8.2.h. *Periodista, diputado y ministro*, 1862

Esta zarzuela en tres actos se conserva en un manuscrito anónimo en la Biblioteca Nacional<sup>349</sup>. En ella, Ricardo, periodista y diputado de oposición al Gobierno, está enamorado de la joven y bella Leonor. El Duque, padre de Leonor, proyecta casarla con su sobrino, el Vizconde, aficionado en secreto a la escritura en prensa de artículos de modas y *amigo personal* de una reputada bailarina. Don Eleuterio, rico hacendado procedente de La Habana, ansía también la mano de la joven.

Ricardo es huérfano y se ha criado con el General, que será junto a la Condesa su principal valedor para lograr la mano de Leonor. Sin embargo, el Duque no contempla casar a su hija con un periodista bajo ningún concepto:

Duque. ¡Oh! La ira me arrebató (levantándose) / ¿Y V. llegó a imaginar / que yo mi hija dar  
podría / a un periodista?  
General. ¿Y creería / V. su estirpe manchar? / Del siglo se llevó el viento / tan rancias  
preocupaciones, / los más ilustres blasones / son la virtud y el talento. (1862: 56b)

Finalmente, se descubre que Ricardo es el verdadero hijo del Duque y que Leonor es hija de una nodriza. Se resuelve de este modo el enredo: ya no existe oposición por parte del Duque para que se celebre el matrimonio entre ambos jóvenes. Además, Ricardo acaba de ser nombrado Ministro debido a un repentino cambio gubernamental, por lo que ha pasado de ser un periodista y diputado de oposición a un aristócrata ministro.

---

<sup>349</sup> Datos del manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional: ca. 1862, 116 h., 22 x 17 cm, texto con correcciones, empieza “Viva el trabajo” (h. 3) y acaba “de la gloria y el amor” (h. 116), fecha tomada de la mención de la obra en *El Museo Universal*, año VI, N. 2, Madrid, 12 de enero de 1862.

Al comienzo de la Zarzuela se produce una situación típica en la redacción del periódico que Ricardo dirige: el Vizconde busca al periodista que escribió un artículo en el que se critica a su amiga bailarina, conocida como *la Janni*, para exigir que se inserte una rectificación.

Ricardo. Pero a qué debo el honor...

Vizconde. A una injusticia evidente / que hizo a una artista eminente / usted, señor director.

Ricardo. Si contra las intención mía / prueba que injusto he juzgado, / ofrezco a usted de buen grado / rectificación todavía. / El arte mucho venero, / y de la prensa el poder / se eleva al enaltecer / al artista verdadero. [...] (1862: 11a- 11b).

La cuestión de la libertad de imprenta es también evocada en la zarzuela. El General, héroe de las guerras carlistas, conversa con Ricardo sobre la necesidad de defender la prensa desde el periódico que dirige:

General. ¡La imprenta libre defiende! / No reniegues en tu vida / de tu convicción sincera, / al poder que la vulnera / oposición decidida. / Y proclama la verdad / sin ambages, ni rodeos, / ya conoces mis deseos / defiende la libertad. / Combate a quien la escatime / yo en Nabarra [sic] peleé, / y mi sangre derramé / por ella: me causa grima. (1862: 9b).

Por su parte, el Duque y Don Eleuterio desean recortar las libertades de los periódicos si llegan al poder. Eleuterio le expresa a Ricardo su intención de contener la prensa y de aumentar la cantidad de los depósitos previos:

Eleuterio. Por V. lo siento, amigo, / porque al subir al poder / la prensa he de contener / que se desborde, no digo / que no deje libertad / a la discusión más lata, / pero si de mí se trata, si no tiene dignidad, la recogida y la denuncia / suprima con tal rigor... / y el depósito mayor / será también.

Ricardo. ¡Qué pronuncia!

Eleuterio. Diez mil duros: considero / que el doble es más acertado. (1862: 67b-68)

La respuesta de Ricardo constituye una acerada defensa del talento al margen del patrimonio, en línea liberal: “¿Acaso está vinculado / el talento en el dinero? / Ese signo material / debe ser omnipotente / ¿o refleja el solamente / la conciencia universal?” (1862: 68). La idea del talento vinculada a un periodista que sólo cuenta con su capacidad y su inteligencia aparece también en *El dios del siglo*, novela de Jacinto Salas y Quiroga (1848). El título alude, precisamente, al talento de su protagonista, el virtuoso periodista Félix de Montelirio.<sup>350</sup>

---

<sup>350</sup> Patiño Eirín señala esta defensa de valores inmateriales y morales que propone la novela a través de tres personajes, entre ellos, el periodista y abogado Félix de Montelirio: “La historia que la novela cuenta y que el título anuncia contrapone dos maneras distintas de entender dónde reside la excelencia de las personas: en su



La edición manuscrita de *Periodista, diputado y ministro* que se conserva en la Biblioteca Nacional muestra las marcas de la imprenta sobre el texto de la zarzuela. Concretamente, el pasaje censurado es el que critica a la censura misma. Se marca en cursiva el fragmento tachado por el censor:

Ricardo. La gacetilla atendida / ha de ser con mucho esmero.

Regente. Así lo haré.

Ricardo. Evitar quiero / la denuncia o recogida. / *Porque ya pierdo la cuenta / de las multas que han impuesto.*

*Regente. Vamos, yo no me asombro de esto. Pues que no es libre la imprenta.*

Ricardo. Todos de igual parecer / si están en la oposición / ensalzan la institución, / varían en el poder. / Cualquier gobierno es igual / si de su elogio se trata / goza de libertad lata / la prensa ministerial. (1862: 6a-6b).

#### 8.2.i. Francisco García Vivanco, *Quiero ser periodista*, 1867

Es interesante decir en primer lugar que el título de esta pieza, *Quiero ser periodista*, constituye casi un aforismo programático utilizado en los artículos de costumbres “Quiero ser”, como planteaba Mesonero Romanos en las “Escenas Matritenses” (1842: 174). El tonto quiere ser diputado, poeta, y finalmente periodista. “Quiero ser cómico”, había ironizado en su artículo Larra, como Ventura de la Vega declararía en el título de su propósito dramático-cómico (1834). Detrás de todas estas declaraciones está el deseo de la celebridad, de ver el propio nombre en letras de molde, ya sea en los anuncios de teatro o al pie de los artículos de prensa. Un suscriptor de *El Inocentón* (12-3-1857) que visita inopinadamente al periodista tampoco quiere más recompensa que ver su nombre en la prensa: “-En cuanto a mí, en recompensa solo anhelo ver ni nombre en los periódicos” (Rehilete, 12-3-1857).

Además de lector de periódicos es literato y cómico aficionado. Añade que también podría realizar tareas de traducción del francés. Es entonces cuando el periodista le pregunta si puede traducir la frase siguiente “-¿Qué significa *Vos êtes un sot?*” A lo que responde el candidato:

---

capacidad para crear y acumular riquezas materiales, o en otro género de talento, representado ya sea por el idealismo, encarnado en don Félix de Montelirio, ya sea por la bondad, encarnada por Otelina, o por la perseverante dignidad, encarnada a su vez por el padre de la heroína” (2002: 328). Reginald F. Brown apunta incluso que, a partir de esta novela, Salas podría considerarse el precursor del espíritu de regeneración nacional propio de la generación del 98: “Salas y Quiroga is also a precursor of the Generation of 1898. It is probably because of this deep preoccupation with Spain and of his faith, already referred to, in the goodness not of the individual but of the mass, of man in society, that the novelist has reached beyond several of the limitations which confined the contemporary novel of customs.” (1953: 37).

- Tiene V. tintero?
- ¿Para qué?
- Lo apuntaré y luego lo buscaré en el diccionario. (Ibídem).

Es decir, la progresión hacia el puesto de diputado comienza en el mismo hecho de la lectura del periódico. Esta proyección avizora con agudeza Silverio, el sobrino del tío Blas en *La Ilustración católica* (15-4-1884) que acude a su tío para que le financie su carrera de periodista: “Es una carrera como cualquier otra, y más asequible que otra cualquiera. No exige estudios, ni exámenes, ni grados ni oposiciones ni ninguna es esas zarandajas que cortan los vuelos a la juventud y obligan al genio a someterse a los moldes rutinarios” (Blas, 15-4-1884).

“¿Pero tú sabes lo que se necesita para ser periodista?”, pregunta el tío, a lo que el agudo sobrino responde con resolución:

-¿Pues no he de saberlo? Se necesita poco talento y algo de eso que vulgarmente llamamos chispa; algunas nociones de historia contemporánea; algún conocimiento de la política y de los hombres que la manejan, facilidad para asimilarse las ideas de los demás; un poco de osadía para verter las propias; por absurdas que parezcan con alguna novedad; hablar de todo y contra todo sin timidez ni vacilaciones; manejar el sofisma, la ironía, el sable y el florete con habilidad y cate Ud un periodista hecho y derecho... (1884: 123)

El joven periodista en ciernes explica a continuación a su tío cómo conseguirá hacerse una posición social desde este oficio. En dos meses se propone cambiar de posición desde su plaza de gacetillero a la de redactor de fondo. “-¿Cómo?” le pregunta su tío. “-Eso sería largo de explicar; pero lo resumiré en una sola frase: *por el escándalo*” (ibídem). El escándalo es el que empuja al joven periodista a arruinar la reputación de una obra de teatro aunque haya sido acogida favorablemente por la crítica y el público:

Se estrena una producción dramática de un autor que milita en un partido contrario al que represeta el periódico en que yo escribo. La obra es buena, al decir de los críticos desapasionados y en opinión del público, que la ha aplaudido con entusiasmo; pero yo no me dejo arrastrar por el juicio de los demás, yo tengo criterio propio, y al dar cuenta del drama digo: “Anoche hubo varios estrenos en el teatro de... La baronesa de H... estrenó una peluca rubia que le habrá costado un buen dinero, se estrenaron dos decoraciones, única cosa original en el espectáculo; estrenaron entendimiento (que por cierto les salió corto de alcances) los críticos X y Z, juzgando el otro estreno de la noche, que era, por cierto, el más insignificante, a saber: una quisicosa, escrita en renglones desiguales; a modo de versos; soporífera como un discurso del ministro de Hacienda; [...] (1884: 124).

El tío se asombra de la desvergüenza del aspirante a periodista y le recrimina su actitud: “Eso es una serie de insolencias, eso es faltar descaradamente a la verdad, eso es hacer del periódico un libelo y de

la pluma el palo de la escoba...” Pero el sobrino tiene claro cómo quiere ejercer el periodismo para lograr la fama a partir de la polémica periodística: “-Eso es el escándalo, querido tío; eso es el periodismo moderno, y eso es lo que yo sabré cultivar desde el modesto chiribitil de la gacetilla, y lo que me dará notoriedad y fama...” (Ibídem).

En cuanto a la obra de Francisco Vivanco el marco planteado es el mismo, el tío que puede apadrinar la carrera del sobrino. Don Luis quiere ser periodista pero su tío desaprueba la elección por completo. El aspirante a escritor de periódicos concibe la vida del periodista con gran optimismo: considera que consiste, simplemente, en saber a quién alabar y vituperar en cada momento.

Luis. ¡Qué vida la de escritor, / qué dicha, qué bienandanza verse uno siempre traido por los suyos casi en andas! / Los míos, sí, que los míos / son aquellos que me pagan / la redacción y la imprenta / y hasta los gastos de casa. / Y ellos, pobres, sin saberlo, / han de servirme de escala / para subir con promesas, / y luego no cumplir nada, / con adular mucho hoy, / y diciendo que mañana / haré lo que no he de hacer / casi tengo asegurada / una posición magnífica, / que es mi ilusión adorada.

Y luego que yo bien sé / cómo he de dar importancia / al periódico, poniendo / como una ropa de pascua / a zutano y a mengano, / y hasta el lucero del alba; / le denuncian, le recogen, / me echan una multa bárbara, / recurro a los suscritores, / les doy bombo, me la pagan, / y tras de aflojar los cuartos / me llaman pico de plata. (1867: 12)

El afán de medro de Don Luis es notorio: sus intenciones van más allá de la prensa pues, en último término, el personaje pretende acceder al Ministerio. El carácter ambicioso del aspirante a periodista queda así demostrado:

Luis. De este modo me abro paso / en la política, y soy / en media docena de años / no solo un gran escritor, / sino un padre de la patria / con grande satisfacción / del pueblo; y de periodista / paso a la diputación; / voy al Congreso, y allí, / lleno de patrio fervor / hago triunfar mis ideas, / y al menos, ya que esto no, / digo verdades que pongan / encarnado al mismo sol, / quito la máscara hipócrita / a una docena o a dos / de mercaderes políticos, / y hago ver a la nación / lo que vale un diputado / independiente cual yo. (1867: 25-26)

La prensa es, para el aspirante a periodista, una *divina e iluminadora* creación, una musa por la que abandonarlo todo:

Luis. [...] Voy a unirme en tierno lazo / con la prensa, esa divina / creación, que difundiendo / su luz al mundo ilumina. / Por ella renuncio a todo; / en ella encuentro mi *diva* / y de su altar en las aras / quiero inmolarme por víctima. (1867: 31)

La comedia de Vivanco se estrenó en el teatro de Paul y hay reseña de esta función en *El pabellón nacional* de Madrid, a cargo de Antonio Ramiro (de 9/9/1867, 3) que lo defiende como buen autor por una serie de razones por su valentía para censurar a los partidos políticos y eso a pesar de las faltas o inexperiencia, “debe seguir escribiendo” sentencia Ramiro “y si las generaciones presentes no lo dan el pago que merece, las generaciones venideras se encargarán de ello”. El crítico aprecia principalmente en la obra de Vivanco su fondo satírico, más allá de cuestiones técnicas o de caracterización.

#### 8.2.j. Ricardo Puente y Brañas, *¿Come el duque?*, 1873

En esta zarzuela, un periodista genérico canta las virtudes de su posición en la sociedad madrileña. Encontramos una serie de caracterizaciones reflexivas sobre el periodista en las que describe los principios de su labor:

Soy un Periodista / gloria de Madrid; / pozo inagotable / de invención ¡y chic! / Entretiene a todos / mi graciosa vis, / ¡y en el mundo nadie / me ganó a mentir! / Digo que es banquero / más de un zarramplín: / la importancia alabo / de un chisgaravís; / y orador notable / llamo a un infeliz, / que en su vida dice / mas que no o que sí. / No hay autor de punta / ni eminente actriz, / que no tema el fallo / de mi folletín; / y aunque ni una nota / sé del do, re, mi, / ¡no hay mejor trompeta / puesto yo a escribir! / La hermosura elogio / de Conchita Gil, / ¡y como un tomate / tiene la nariz! / Y el buffet alabo / que en sus bailes vi, / ¡y se sirven combros / y se bebe anís! / Por eso yo corro de aquí para allí, / ¡y ni la Gaceta / me gana a mentir! / Do quier olfateo, / me cuelo do quier, / y atisbo y pregunto / y escribo a la vez; / y tanto me muevo / de aquí para allá, / que llega la noche... / ¡y no puedo más! (1873: 17-18)

El periodista afirma que él lo sabe todo en la capital, hasta lo más nimio:

¡Sé cuanto se dice / por todo Madrid, / ¡y hasta lo que a nadie / le ocurrió decir! / Las noticias pronto / llegan hasta mí; / ¡y os diré el secreto, / que os hará tilín! / Sé cuando algún necio / vuelve de París, / porque el necio mismo / me lo va a decir. / Y de igual manera / sé que asciende Ruiz, / ¡y que doña Angustias / tiene un chiquitín! / Sé cuando una novia / da en la iglesia el sí. / ¡Sé cuántas camisas / la hacen en París! / Y si a un personaje / tengo que aplaudir, / ¡sé tocar el bombo / para hacer chin-chin! / Nada de este mundo / se me escapa a mí, / porque cierto olfato / tengo tan sutil, / ¡que hasta los garbanzos / puedo yo decir / del puchero del / gobernador civil! / Por eso yo corro / de aquí para allí, etc. (1873: 18-19)

En el discurso del periodista encontramos una irónica alusión a la costumbre de firmar con iniciales los artículos de prensa y la identidad que se ocultan en ocasiones, tras ellas:

Figúrese usted [*sic*] / que es preciso decir hoy / que anteayer llovió en Alcoy; / pues eso lo firma —A. B. / Que ayudan a la campaña / que hace el Centro Ultramarino / el vizconde del Pepino / y el barón de la Castaña, / y el marqués del Cucuyé / y el conde de Siete-robles! / Pues por todos esos nobles, / firma su amigo,—C. D. / Que será ascendido a jefe / un capitán de Arapiles / que cogió treinta fusiles / a los carlistas,—E. F. / ¡Que el petróleo viene ya! / G. H. I,—¡patriota! / Que baja la bolsa,—J. / que la Bolsa sube,—K. / Que en Carabanchel se teme / un terrible movimiento / por ser el ayuntamiento / de oposición!—L. M. / Que el tenor hizo furor / la otra noche en Belisario! / N,—que es el empresario! [...] (1873: 21-22).

En la reseña que publicó sobre la obra de Puente y Brañas el diario *La Discusión*, Enrique Rodríguez Solís elogia esta última escena: “[...]”; el diálogo es ligero [*sic*] y merece especial mención la bellísima escena en que el periodista describe el modo con que *La Correspondencia* se confeccionaba hace poco, empleando todas las letras del alfabeto” (“Folletín. Revista de teatros”, *La Discusión*, 13-3-1873). También elogiosos fueron los comentarios de *Asmodeo* (Ramón de Navarrete) sobre el juguete cómico de Puente y Brañas: “¿*Come el duque?*, se llama, y como las demás obras de su autor tiene la virtud de disipar el mal humor, de entretener a los espectadores, y de hacerles reír a carcajadas desde el principio hasta el fin” (“Revista de teatros”, *La Época*, 27-3-1873)

#### 8.2.k. Ramón de Navarrete, *Los mismos perros con distintos collares*, 1878

La comedia muestra cómo el poder se reparte de manera arbitraria y las grotescas situaciones que se derivan de ello. En el prólogo del volumen recopilatorio en el que se incluye esta comedia, Carlos Coello apunta el carácter arriesgado de su argumento: “El proverbio dramático *Los mismos perros con distintos collares*, inédito basta la fecha, y que nunca pensó dar su autor al teatro, considerando peligrosa su representación por la crudeza de algunos detalles, harto verdaderos, está lleno de intención, movimiento y *vis cómica*” (1878: XIII).

Aparecen en esta obra, ambientada en París, varios periodistas: Enrique de Valmont, periodista político; Carlos de Matharél, folletinista, Luis, periodista y diputado de oposición. Se enfatiza la oposición entre el folletinista sin ambiciones políticas, Carlos, y el redactor de fondos ávido de poder, Enrique, personajes antónimos. Cuando ambos acuden a ver al dueño de la publicación, el Ministro y Conde de Cerigny, el mayordomo impide a Carlos la entrada al gabinete del aristócrata. Sólo los *verdaderos* periodistas de la publicación que sostiene el conde pueden acceder a él:

Carlos. Yo también soy redactor del mismo.

Vicente. Sí, pero del cuarto bajo: del folletín lo cual no tiene nada que ver con la política. ¿Qué le importa al Sr. Ministro que hable V. bien del teatro tal o cual, o del actor Fulano? ¿Qué le importa que ponga V. en las nubes al poeta su amigo íntimo, o a los pies de los caballos al autor de quien es enemigo?

Enrique. Este hombre acaba de decirte en su estilo grosero (*A Carlos*) lo que yo te repito todos los días en otro más culto. Abandona la literatura; encáramate desde el folletín al artículo de fondo, o siquiera a las noticias varias, y verás cómo tu posición cambia y mejora. En nuestro siglo la política es la escala única para ascender al Olimpo: en otro tiempo los gigantes no pudieron llegar a él, porque entonces era desconocido este recurso; ahora suben fácilmente hasta los pigmeos. (1878: 93)

Carlos reconoce y asume con cierto orgullo su ausencia de ambiciones al hablar consigo mismo:

Carlos. ¡Es cierto! ¡Estoy condenado a ser siempre lo que soy en el día! ¡No sé intrigar, no sé adular, no sé mentir! Pero al menos, puedo levantar mi frente muy alta... cosa que no pueden hacer muchos de los que me rodean... Al menos, mi conciencia está pura y tranquila, y no tengo nada, nada de que avergonzarme... (1878: 95)

No obstante, un importante elemento cómico al comienzo de la obra es el repetitivo pero infructuoso intento de Carlos de que le recomienden al dueño del periódico, el Conde de Cerigny, para obtener un destino menor que le permita vivir con un poco más de holgura.

A diferencia de Carlos, Antonio y Enrique se confiesan “ministeriales de todos los ministerios”:

Antonio. Yo presto siempre dinero a todo gobierno que lo necesita.

Enrique. Yo apoyo a todo ministerio que defiende el orden.

Antonio. Y como todo ministerio defiende el orden...

Enrique. Y como todo Gobierno necesita dinero...

Antonio. Sucede que usted apoya a todos los gobiernos.

Enrique. Y que usted hace anticipos a todos los ministerios. (1878: 133)

Uno de los personajes más nobles de la obra, Luis, es también periodista de oposición. Sin embargo, él es la prueba de que puede ser redactor de oposición sin perder el decoro, según comenta de él otro personaje que, de esta forma, contribuye a su caracterización transitiva:

Antonio. Mr. Luis es muy buen chico.... No se parece nada a su padre. ¡Es periodista y diputado de la oposición; pero la hace con talento, con decoro! Ese joven llegará a ser ministro. Yo se lo predigo a usted... (1878: 99)

A pesar de que Carlos, el folletinista, ha sido despreciado por el conde, cuando se produce un cambio de gobierno y el aristócrata es apartado del poder es el único que le confirma su fidelidad. El conde reconoce, en un *aparte*, la nobleza de carácter que el periodista ha demostrado: “¡Qué lección! ¡Él, a

quien yo había despreciado!" (1878: 130). Son abundantes los ejemplos de caracterizaciones que otros personajes hacen de Carlos, en presencia y en ausencia de él. El acomodaticio periodista político Enrique lo describe despectivamente y, con ello, se describe también a sí mismo:

Enrique. Pues pierde cuidado, que no te la ofrecerá. Tú eres uno de esos hombres de quienes dice todo el mundo: "¡Qué buen muchacho! ¡Qué corazón tiene! ¡Qué desinterés el suyo! ¡Qué elevados sentimientos!..." Y a pesar de ese entusiasmo y de esa admiración, nadie les concede nada si alguna vez piden algo.

Carlos. ¿Y si soy feliz así ?

Enrique. Entonces, con poco te contentas. (1878: 137)

Los discursos de Carlos sirven de contrapunto a las ambiciones del periodista Enrique y del banquero Antonio. Abundan en la obra parlamentos en los que el humilde folletinista justifica su rechazo de favores y prebendas:

Carlos. Porque me hallo muy bien con mi libertad y con mi independencia; porque profeso severos principios, a los que no faltaré nunca; porque no estoy dispuesto a vender, a prostituir mi dignidad ni mi conciencia. Ya ven VV. que haría un ridículo papel en la sociedad moderna con tales máximas y tales instintos; ya ven ustedes que estaría muy mal colocado de ese modo junto a ustedes. Déjenme VV. en mi rincón, con mi humildad y con mi pobreza: ésta envilece y deshonra cuando es producto de vicios y de desórdenes; pero realza y enaltece cuando significa honradez y virtud. Así, gracias, gracias mil, señores; guarden ustedes sus empleos, que yo también guardaré mi tranquilidad y mi pureza. (1878: 179).

Finalmente, y como es habitual, el personaje más juicioso, Luis, recibe la presidencia del Consejo de Ministros y reparte los cargos al resto de personajes de la comedia: a los más ambiciosos los envía a África o a Rusia en *misiones diplomáticas*, y al fiel periodista Carlos le otorga el cargo de Ministro y secretario personal porque "ahora empieza la época de los hombres honrados" (1878: 197). Afirmaciones como esta sugieren que el personaje de Carlos, que acaba triunfando con su honradez, podría ejercer como portavoz de las ideas de Ramón de Navarrete.

#### 8.2.1. Manuel Matoses, *Reclamaciones y bombos*, 1879

En este sainete original, en un acto y en verso, Matoses denuncia con humor e ironía las ridículas pretensiones de los particulares que acuden a la redacción del periódico para que los periodistas publiquen elogios sobre ellos (práctica que habitualmente se conoce como *dar bombo a alguien*) o para que inserten gratuitamente anuncios particulares. Hasta tres personas llegan a la redacción de *El*

*Estandarte* con peticiones descabelladas: un trabajador de la Administración desea que la prensa recuerde que él es

un funcionario muy digno y recomendable  
que se encuentra postergado,  
y gana cinco mil reales,  
y debieran ascenderle  
por buen esposo, buen padre,  
buen amigo y buen patricio,  
y tiene papeles que hablen. (1879: 19).

Una insistente señora pide que anuncien gratuitamente que se ha perdido su perro, porque “¿no tiene la prensa la misión inapreciable de amparar al desvalido y levantar al que cae, y socorrer al exhausto...?” (1879: 25) y, por último, una pésima cantante andaluza pide, directamente,

que así una ves por semana  
me endirque usted algunas frases  
diciendo: “La señorita...  
—¿Sabe usted? ¡me yamo Carmen!—  
tiene una vos escogida  
y canta ar pelo, y con arte,  
y es mu buena pa el trato... (1879: 31)

La obra supone un ejemplo de los padecimientos que deben tolerar los periodistas en su rutina, asunto que ya habíamos encontrado en los artículos de prensa manejados en la primera parte del trabajo. Entre los percances con el público, la inserción de *reclamaciones* y *bombos* era uno de los más habituales. La vida de don Luis, el joven periodista —en el *dramatis personae* se dice que tiene 25 años— que aparece en esta pieza dramática adolece también de otros inconvenientes; el principal de ellos es que apenas recibe remuneración por su absoluta dedicación. Se ofrece, incluso, una explícita descripción de la apariencia del periodista, lo que no era habitual en las obras de teatro anteriores. Va pobremente vestido, aunque “con limpieza”. Lleva un *gabancillo* de verano abrochado y sombrero de copa. En las manos sostiene un rollo de papeles y un lápiz. Los útiles de la profesión le delatan: por los bolsillos del gabán asoman “periódicos y papeles” (1879: 11). Su apariencia revela, por tanto, cuál es su dedicación. En el lamento del periodista por los rigores de su trabajo aparecen los continuos paseos en busca de la información o el exiguo sueldo que percibe por su actividad en la redacción:

¿Y yo, que por doce duros,  
que siempre están en el aire,



tengo que correr Madrid  
entero de parte a parte,  
hecho siempre un azacán  
rompiendo botas a pares...  
al Gobierno, por los crímenes,  
al Juzgado, por los partes;  
al Congreso, por noticias;  
al Ministerio, a enterarme  
de a quién le van a ascender  
y a quién le dejan cesante?... (1879: 16).

Matoses retrata también en este sainete a otros dos tipos asociados a la redacción: el dueño de la publicación y el editor responsable. El primero de ellos es un personaje acaudalado que derrocha su fortuna y “como no tiene oficio, ni carrera ni a qué agarrarse, se ha agarrado a la política y ha fundado *El Estandarte*, periódico que defiende lo que no defiende nadie, y que ataca todo aquello que no importa que se ataque” (1879: 9). El editor responsable es consciente del riesgo que implica su cargo en *El Estandarte*: “aquí tiene usted un hombre / que nunca hizo mal a nadie / clasificado a matón / por quince duros mensuales... / ¡quince duros que no cobro!” (1879: 15), pero el hambre le ha instado a aceptar el puesto: “Yo he tomado este destino, / plaza, comisión o arte, / porque me encontraba incólume / *propuesto* a morir de hambre” (1879: 15-16).

#### 8.2.m. Manuel Ortiz de Pinedo<sup>351</sup>, *La victoria por castigo*, 1885

---

<sup>351</sup> Manuel Ortiz de Pinedo fue una figura importante de la traducción teatral de mediados de siglo, según señala José Luis González Subías:

Los “profesionales de la traducción” más destacados de la generación de 1850 fueron Juan Belza, Vicente de Lalama, Laureano Sánchez Garay, Ramón de Valladares y Saavedra, y Manuel Tamayo y Baus. [...] Otros autores que podrían ser calificados en buena medida como arreglistas o traductores profesionales de esta generación son Manuel García González y Manuel Ortiz de Pinedo. (2006: 254)

Ortiz de Pinedo trabajó además en *El Liberal*. Su compañero de redacción, José Venegas, recuerda en sus *Andanzas y recuerdos de España* la credulidad de Ortiz de Pinedo, que era bien conocida en el periódico:

Habíamos adquirido un verdadero virtuosismo en la invención de noticias para que las creyese Pinedo.

Uno decía cualquier cosa, e inmediatamente otro le agragaba detalles, y así sucesivamente hasta crear un infundio, lleno de particularidades minuciosas. Lo hacíamos con tanta perfección que, a veces, por más absurda que fuese la cosa, se la creía alguno de los que no participaban en el juego. Esto dio origen a un episodio que llegó a asustarme. (2009: 116)

Venegas relata el malentendido que se generó en torno al truculento y ficticio “crimen de Vera”, que la redacción de *El Liberal* había inventado para reírse con la inocencia de Ortiz de Pinedo. Por una confusión, *El Herald*o acabó publicando la historia y la localidad de Vera (Almería) llegó a quemar ejemplares de la publicación en la plaza del pueblo como protesta ante la infamia. El propio Venegas recuerda incluso que años después, la prensa colombiana seguía dando por cierto el falso crimen (2009: 117 y ss.). Esta anécdota ilustra cómo lo que comenzó siendo una broma acabó formando parte del imaginario colectivo más siniestro. Eugenio Pérez Alcalá en “José

En esta comedia de enredo sobre la Bolsa y el dinero, el personaje secundario Salgado es un periodista ávido de noticias que plantea su oficio de noticiero como una constante persecución de la noticia:

Salgado. [...] El noticiero comienza ejerciendo un oficio; los primeros pasos son torpes, difíciles... pero bien pronto la curiosidad llega a ser en él una pasión verdadera. Saberlo todo, averiguarlo todo... adivinarlo antes que nadie, es su ideal. La caza de una noticia ofrece más lances que la de un gamo en la espesura. Hay días en que se percibe, en que se olfatea que hay noticia... y gorda. ¿Dónde está? ¿Quién la posee? (1885: 26)

Salgado es un ejemplo perfecto de *periodista peatón*, que ha de correr para no dejar escapar la noticia. El personaje del periodista es aquí secundario y sólo ejerce como ayudante de los protagonistas por su acceso privilegiado a la información:

Fernando. ¿Me busca usted?

Salgado. Hace una hora. Y sólo Dios sabe lo que soy capaz de correr en este tiempo. (1885: 66-67)

Más adelante reitera su condición de eterno andarín, lo que le permite enterarse de todo y ayudar con sus informaciones a quien le necesita:

Fernando. Corra usted, Salgado, ¡corra!

Salgado. Nunca dejo de hacerlo.

Fernando. Mi honra está en sus manos.

Salgado. No; en mis pies... Repito se publican tantos periódicos... (1885: 69)

La comedia recibió críticas contradictorias en la prensa. Desde algunas publicaciones alabaron la obra de Ortiz de Pinedo: se dijo que era una obra afortunada de personajes bien dibujados (Antonio Ramiro, "Revista de teatros", *Revista Contemporánea*, 1-1885; "Los espectáculos", *La Iberia*, 22-1-1885); mientras que otras le dedicaron críticas adversas. Se cuestionó el uso frecuente de tecnicismos económicos por parte del autor, su "literatura pedestre", la ausencia de efectos escénicos, la escasa originalidad del argumento y la mala ejecución de una obra idea moral, los nocivos efectos de la ambición económica desmedida, ofrecía posibilidades de crear una obra notable ("Teatros", *El Correo Militar*, 22-1-1885; Luis Miranda Borge, "Espectáculos", *Madrid Cómic*, 25-1-1885; Lupercio, "Crónica hebdomadaria", *La Hormiga de Oro*, 29-1-1885).

---

Venegas, periodista: su etapa en *El Liberal* de Madrid" apunta que, incluso, en una facultad de Medicina se conserva información sobre esta historia como si realmente hubiera sucedido (2007: 84). Cfr. *Anexo I*, nº 39.

El personaje del periodista fue objeto de atención para algunos críticos. Desde *El Correo Militar* se consideraba al periodista Salgado uno de los caracteres mejor trazados – “El periodista es un tipo franco, ingenuo, alegre, desinteresado, [...]” (“Teatros”, 22-1-1885)– y cuya presencia, junto a la de la madre del protagonista, contribuía a dinamizar la escena:

En cuantas escenas toman parte estos dos simpáticos y bien delineados personajes, se rompe el hielo, el disgusto, la monotonía, el cansancio que producen en el ánimo del espectador aquellas largas series de cábalas y combinaciones rentísticas y el aplauso viene a ser la demostración viva de que el autor ha herido con acierto esas fibras sensibles que siempre en el teatro resultan de seguro efecto. (*Ibídem*)

En similares términos se expresó *La Iberia* al referirse al *reporter*, “un periodista modelo de honradez y de delicadeza” (“Los espectáculos”, *La Iberia*, 22-1-1885).

### 8.3. Situaciones, personajes y motivos recurrentes

En las páginas precedentes hemos señalado los motivos y situaciones que rodean al periodista, así como la caracterización que se hace de él en cada obra. A continuación proponemos un resumen y una valoración de los elementos constantes que aparecen en nuestra selección de comedias.

#### *El periodista advenedizo*

La idea de que en muchos casos el periodista es un advenedizo que sólo por saber leer y escribir decide probar suerte en la prensa aparece con frecuencia en los escenarios. Bretón de los Herreros comienza su comedia *La redacción de un periódico* con una alusión a la gran cantidad de jóvenes que *se meten a publicistas*, la mayoría de los cuales fracasa y no logra alcanzar la fortuna soñada. Pereda, en *Marchar con el siglo*, presenta a un revistero de salones, Lucas Fernández, que también se define por ser, en origen, casi un pícaro que descubre las ventajas que le reporta ejercer de periodista; entre otras, la posibilidad de medrar a través de una correcta administración de halagos.

*Quiero ser periodista* encierra en el título la esencia de estos jóvenes que deciden dedicarse a la prensa y disfrutar de las ventajas que suponen que les reportará su puesto en un periódico. El don Luis de la obra de Francisco García Vivanco tiene el afán de ser periodista, a pesar de que su tío se opone a

semejante empresa. El joven está convencido de que podrá gozar de una cómoda vida como periodista y de que, además, desde las redacciones podrá llegar al ministerio

### *Problemas con lectores, suscriptores y actrices*

La exigencia por parte de los particulares de que la prensa inserte elogios y anuncios particulares gratuitamente supone una importante fuente de disputas entre periodistas y público. La costumbre de *dar bombos*, parodiada por Manuel Matoses en *Reclamaciones y bombos* (1879), era una práctica habitual en las redacciones que se recrean para enfatizar los rigores de la actividad periodística: el periodista se ve interpelado por sujetos que le hacen las más descabelladas peticiones para aparecer en prensa. Como apuntamos algunas páginas atrás, en una de las ediciones del *Diccionario de la Lengua* (Zero, 1895), se cita el sainete de Matoses como ejemplo literario de la práctica del bombo (véase nota 137).

Además, los periodistas que encontramos en la selección de obras dramáticas tienen con frecuencia problemas con dos sectores concretos: con los suscriptores y con las artistas.

Los problemas con los suscriptores forman parte de los conocidos *males del periodista*: lectores que se dan de baja, suscriptores descontentos porque no llega el periódico a tiempo, etc. Manuel Bretón de los Herreros recrea en su comedia una redacción de un periódico en la que se reciben sin cesar peticiones de baja de suscriptores. Cuando por fin aparece un lector que desea abonarse al rotativo, los periodistas han de plegarse a su exigencia: desea que se inserte un largo comunicado escrito por él. No tiene más remedio que aceptar: es uno de los achaques de los periodistas.

Es también habitual que cuando desde la publicación se critica a una artista, aparezcan protectores de la joven estrella dispuestos a pedir una reparación por la ofensa. Esta situación se da en dos de las obras estudiadas, en la ya citada *La redacción de un periódico* y en *Periodista, diputado y ministro*. En esta segunda obra, las críticas en prensa a la conocida bailarina apodada *la Janni* desencadenan un cómico enredo entre su protector, el Vizconde, el padre de la prometida de éste, el Duque, y el periodista y autor del texto causante del disgusto.

Este tipo de inconvenientes podían acabar en duelo, cuestión que, aunque era frecuente, sólo hemos encontrado referida en *La redacción de un periódico*.

*El periodista, un yerno poco deseable*

En varias de las obras estudiadas encontramos el motivo del periodista como una pésima opción para casar a una hija. El periodista enamorado tiene que luchar contra el obstáculo del padre de su amada, que recurrentemente se opone a la relación por el origen innoble del periodista. Esta situación aparece en *La redacción de un periódico*, de Manuel Bretón de los Herreros, en *La piel del león*, de Ramón de Navarrete, y en *Periodista, diputado y ministro*, obra de autor desconocido.

En *La redacción de un periódico*, Paula es la hija del director del periódico, Don Tadeo. Este proyecta casar a la joven con un primo, pero ella está enamorada de uno de los redactores, Don Agustín. El periodista secuestra a su enamorada y, finalmente, obtiene un cargo en el gobierno, por lo que Don Tadeo acaba celebrando la unión de ambos.

El periodista que presenta Ramón de Navarrete en *La piel del león* se ve obligado a representar un papel de personaje fiero, beligerante y despiadado para lograr la mano de su amada. El asunto recuerda al de la comedia de Eduardo Gorostiza *Contigo pan y cebolla* (1833), en la que un novio tiene que hacerse pasar por un romántico furibundo para contentar a su amada. En ambas comedias el enredo se apoya en el equívoco o la simulación.

Raimundo es originalmente un revistero de salones melifluido y a quien todos aprecian, pero su amigo Valentín Bravo le hace ver que con sus formas dulces y amables nunca conseguirá *hacerse un nombre* que le permita unirse a su enamorada. La conclusión de la obra recuerda la necesidad del periodista de representar un papel si quiere medrar: el joven Raimundo debe seguir fingiendo ser lo que no es incluso después de su boda si quiere conservar la notoriedad que ha adquirido.

En *Periodista, diputado y ministro*, el periodista Ricardo ama a la joven Leonor, y es correspondido por ésta. Sin embargo, el padre de Leonor es un duque que no concibe la idea de manchar su estirpe casando a su hija con un periodista. La situación se resuelve gracias a un recurso de anagnórisis, que convierte repentinamente a Ricardo en hijo legítimo del Duque y a Leonor en hija de la nodriza. Además, debido a un inesperado cambio gubernamental, Ricardo pasa de ejercer como periodista de oposición a ostentar un puesto en el ministerio. El Ricardo periodista era indigno de Leonor, pero el Ricardo aristócrata y ministro puede casarse con ella sin problemas.

En los tres casos, el periodista ha de modificar sus condiciones iniciales para lograr la mano de su amada. Solo cuando evoluciona hacia un mayor prestigio social, proceso que se produce por vías diversas, se le considera digno de la protagonista femenina.

### *El periodista honrado vs. el periodista adulator y mentiroso*

Encontramos algunos periodistas que destacan por su honradez y carácter incorruptible, opuestos a un conjunto más amplio de publicistas que se muestran dispuestos a vender su pluma para lograr beneficios de todo tipo. Sorprenden por su honradez Fabián, en *La escuela de periodistas*; Don Luis, en *La ambición*; don Raimundo, en *La piel del león*, y don Luis en *Los mismos perros con distintos collares*, estas tres últimas de Navarrete. Estos personajes son *rara avis* en el periodismo y sus reacciones sorprenden al resto de personajes porque se consideran impropias de un periodista. Son personajes que, finalmente, triunfan, por lo que el modelo de periodista que no anhela prebendas ni participar en corruptelas se presenta como positivo frente al tipo más frecuente de periodista que se dedica a adular y a mentir para prosperar. El modelo de periodista interesado y mercenario encajaría con el Schmock de *Die Journalisten*, obra de Gustav Freytag originalmente publicada en 1853, que según apunta Karl Krauss supone la encarnación del tipo dramático del periodista mediocre y esbirro del poder (2009: 14).

### *El periodista, personaje temido y admirado*

El periodista despierta temor y admiración a la vez. Ramón de Navarrete refiere el temor que infunde su influencia social en *La ambición*, obra en la que el duque advierte a la duquesa de que debe tener cuidado con el periodista, pues ostenta una peligrosa autoridad social. En *La piel del león*, también de Navarrete, aparece de nuevo el periodista que provoca temor por la beligerancia de sus escritos, cargados de ataques gratuitos contra todo.

Además de cierta prevención, el periodista recibe la admiración femenina. En *Pecado y expiación*, el periodista Eugenio Valladares embelesa a las protagonistas femeninas de la obra por su carácter satírico e imaginativo. El revistero de salón que recrea Pereda en *Marchar con el siglo*, Lucas Gómez, también es evocado con grandes aspavientos por la joven Luisa, aunque su escritura esté llena de barbarismos y extranjerismos incomprensibles.

### *Gacetilleros y noticieros*

El gacetillero y su cometido aparecen recreados en *Verdades amargas*, de Luis Eguilaz. El autor propone como amarga verdad la mayor atención que despiertan las ligeras gacetillas de prensa en comparación con los sesudos artículos de fondo. El autor constata con ello el progresivo declive de la prensa densa y doctrinal. El protagonista, el periodista sevillano Don Carlos, deja su puesto como redactor de fondos en su Sevilla natal y se marcha a la ciudad para ejercer como gacetillero. Las recomendaciones que recibe antes de partir le convencen de la ventaja que supone escribir gacetillas, género de lo intrascendente y microscópico, que permite la invención y que todo el mundo lee con gusto.

*La victoria por castigo*, de Manuel Ortiz de Pinedo, propone un noticiero que recuerda al personaje evocado por Andrés Ruigómez en el artículo “El periodista peatón”. Salgado, el noticiero, debe saber todo lo que ocurre en la ciudad, y para ello recorre todos los lugares en los que se producen noticias. Correr de un lado a otro forma parte de la esencia del noticiero —“él gana la vida al galope”, dice de él otro de los personajes—, que es tratado como correo de transmisión de informaciones, verdaderas o falsas, por los otros personajes.



## CAPÍTULO 9. EL PERIODISTA EN EL CUENTO

### 9.1. Sobre el cuento

El cuento es un género al que no se ha prestado la atención que merece hasta fecha reciente. En el panorama de los trabajos más sobresalientes y ya canónicos podemos citar los de Mariano Baquero Goyanes sobre el cuento decimonónico, *El cuento español en el siglo XIX* (1949), resultado de su investigación doctoral, así como el volumen *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*, publicado originalmente en Argentina y reeditado con prólogo de Francisco Javier Díez de Revenga (1993). En el primero, el autor ofrece un completo panorama de los relatos breves del XIX, clasificado en diferentes categorías: legendarios, fantásticos, históricos y patrióticos, religiosos, rurales, sociales, humorísticos y satíricos, de objetos y seres pequeños, de niños, de animales, populares, de amor, psicológicos y sociales, trágicos y dramáticos. En el segundo, *¿Qué es novela? ¿Qué es cuento?*, Baquero emprende el estudio de las características estructurales y temáticas del cuento y de la novela. Como ya había apuntado en su trabajo sobre el cuento del XIX, establece algunos límites entre el cuento y lo que llama “géneros próximos”: leyendas y tradiciones, artículos de costumbres, poemas en prosa y novelas cortas (1993: 119-127); límites a los que habremos de recurrir en las siguientes páginas cuando tratemos la leyenda de Robustiana de Armiño “El Padre Veitia” o algunos ejemplos de relatos cercanos al artículo de costumbres. Las obras de Baquero Goyanes suponen un referente para el estudio del género.

Juan Paredes Núñez ha dedicado también varios trabajos a la modalidad narrativa del cuento. Se ha interesado especialmente por la conclusión de los relatos en “Del cuento y sus desenlaces” (1988) y por su estructura en *Algunos aspectos del cuento literario (Contribución a su estructura)* (1986). Para Paredes, el desenlace es lo que confiere estructura al relato:

Más que a conmovernos el cuento viene a asombrarnos y todo el “tour de force” del cuentista consiste en saber adecuar y atemperar todos y cada uno de los elementos en busca del efecto



final. Toda la estructura del cuento gira en torno al desenlace. De la forma de éste depende toda la configuración del relato. (Paredes, 1986: 34).

Edgar Allan Poe ya había expresado en 1846 una idea similar en su trabajo titulado “Método de la composición”, al afirmar que la primera de todas las consideraciones que deben atenderse al escribir un cuento es la del efecto que se pretende causar a través de él (2010).

Rolf Eberenz ofrece una perspectiva semiótica en su trabajo sobre los cuentos de Emilia Pardo Bazán, Leopoldo Alas Clarín y Vicente Blasco Ibáñez en la obra *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista* (1989). El autor se ocupa en ella de los principales elementos estructurales de la narración, como la historia, el discurso, el narrador o los personajes.

Gonzalo Sobejano, en sus estudios sobre la narrativa breve de Clarín, ha propuesto algunas definiciones que contribuyen a la compleja diferenciación entre la novela, el cuento y la novela breve. Para Sobejano, el cuento se distingue por la brevedad; la tendencia a la unidad (de lugar, tiempo, acción, personaje); la concentración en algún elemento dominante que provoque un efecto único (con frecuencia, un objeto-símbolo o una palabra-clave); y la suficiente capacidad para excitar desde un principio la atención del lector y sostenerla hasta el fin. El carácter partitivo consiste en que el cuento (sobre todo el cuento literario moderno) aspira a revelar solo en una parte la totalidad a la que alude (2007: 293). En cambio, la novela es un obra literaria en prosa, de necesaria extensión, que mediante la narración, la descripción y la interlocución desarrolla una historia formalmente fingida a través de la cual se expone a la conciencia del lector todo un mundo en la complejidad de sus relaciones individuo-sociedad, desde una actitud crítica orientada a mostrar los valores de esas relaciones en busca del sentido de la realidad (1986: 90). La novela corta, señala Sobejano, sigue una norma de *realce intensivo*: suceso notable; motivos, punto crucial o momento crítico; selección de etapas; símbolo radiante; estructura repetitiva, y concentración dramática serían las manifestaciones de ese *realce intensivo*. (Sobejano, 2007: 293).

Una obra de conjunto que reúne las aportaciones de distintos especialistas sobre el cuento es la editada por Peter Frölicher y Georges Güntert con el título *Teoría e interpretación del cuento* (1997). Se incluyen en ella algunos estudios teóricos del género, así como investigaciones sobre el cuento español en el siglo oro, siglos XIX y XX y en Hispanoamérica. La aportación de José Romera, “Panorama del análisis semiótico del cuento en España”, ofrece una buena síntesis de los estudios de corte semiótico sobre el cuento que se habían publicado hasta el momento. Ángeles Ezama estudia la poética del cuento en la Restauración a partir de los prólogos de las colecciones de relatos, ofreciendo así algunas notas sobre la

poética del cuento en el XIX, como su condición proteica, la supeditación a la finalidad o los procedimientos de imitación y composición que caracterizaban su escritura. En el periodo que nos ocupa, el siglo XIX —época en la que se produce la interdependencia estética del cuento y en la que ya es habitual leer un relato breve sin la necesidad del antes forzoso acompañamiento de otras narraciones (Baquero Goyanes, 1993: 142)— una referencia imprescindible es el estudio de esta misma autora sobre el cuento publicado en la prensa entre 1890 y 1900: *El cuento de la prensa y otros cuentos* (1992). Son siete los autores cuya obra aborda Ezama: Manuel Bueno, Joaquín Dicenta, *Fernanflor*, Silverio Lanza, Jacinto Octavio Picón, Salvador Rueda y Eduardo Zamacois.

Desde hace algún tiempo, el *Grupo de Investigación sobre el cuento español del siglo XIX* (GICES XIX, Universidad de Barcelona) mantiene una web con gran cantidad de información sobre autores y cuentos del periodo. Supone una útil herramienta para obtener datos biográficos de los escritores e información temática y bibliográfica sobre los cuentos.

Sobre autores particulares, podemos destacar de entre los muchos trabajos sobre Clarín la reflexión sobre el pensamiento y la poesía en sus cuentos que propone Baquero Goyanes (1982), el análisis semiótico de “El viejo y la niña” realizado por José Romera (1987) o el estudio sobre la poética periodística en sus cuentos de Jean François Botrel (2009). Ángeles Ezama ha editado una antología de sus cuentos (1997) que, precedida de un estudio preliminar de Gonzalo Sobejano y de un prólogo de la editora, reúne diecinueve relatos del autor, entre ellos, “Doña Berta”, “¡Adiós, Cordera!” o “Pipá”. Rafael Rodríguez Marín se ha ocupado de la lengua y la práctica narrativa en los cuentos del autor de *La Regenta* (1997) y Gonzalo Sobejano ha abordado el perfil completo del escritor, atendiendo también a sus relatos breves, en obras como *Clarín en su obra ejemplar* (1985).

Rebeca Martín ha abordado recientemente la poco estudiada labor cuentística de José Fernández Bremón en *Ficciones no disimuladas. La narrativa de José Fernández Bremón* (2013), obra que recoge y analiza el conjunto de ficciones breves del periodista.

Los cuentos de Emilia Pardo Bazán han recibido una atención creciente, sobre todo en los últimos años. Contamos con los trabajos clásicos de Juan Salvador Paredes (1979, 1983) y, desde fecha más reciente, con los de Ángeles Ezama (2006), Cristina Patiño Eirín (2004) o José Manuel González Herrán (2004, 2014), que han recuperado y estudiado algunos de los títulos de la narrativa breve de la autora.

A la obra cuentística de Jacinto Octavio Picón se han referido en sus trabajos Esteban Díaz Gutiérrez-Bernardo en “Los cuentos de Jacinto Octavio Picón en el contexto de su obra (II): Estética e ideología: la obra crítica” (2010) o Ángeles Ezama en “El profeminismo en los cuentos de Picón” (1994).

## 9.2. La representación del periodismo desde el cuento

La prensa periódica fue el medio habitual de difusión del cuento en el siglo XIX. En ella publicaron autores como Clarín, Galdós, Alarcón, Joaquín Dicenta o Torcuato Tárrego, entre muchos otros. Para Clarín, periodismo y cuento respondían a las necesidades de los tiempos: “Por de pronto, obedece al afán de ahorrar tiempo; si al artículo de fondo sustituyen el suelto, la noticia; a la novela larga es natural que sustituya el cuento” (“La prensa y los cuentos”, *Los Lunes*, 3; 3-8-1892).

Los temas más diversos fueron abordados en el amplio volumen de cuentos que produjo el siglo XIX y, entre ellos, se pueden encontrar asuntos relacionados con la prensa: con sus actores, los periodistas, y con su poder. Baquero Goyanes considera que el cuento es muchas veces “un producto de las circunstancias”, equiparable al editorial periodístico, por lo que el panorama de preocupaciones que recoge es completo y vivo, más que el de géneros también muy ligados al momento como la novela o el teatro (1949: 165). En la misma línea, Ezama afirma que lo frecuente en el cuento de la España de la Restauración era la copia de la realidad por parte de los autores (1997: 268), corroborando así la capacidad del cuento para integrar las cuestiones decisivas o relevantes de la sociedad.

La prensa fue una de las principales preocupaciones del siglo XIX, sobre todo a partir de la Revolución de 1868. Las situaciones y los personajes de vida literaria, periodística y artística llegaron a resultar tópicos, pues se convirtió en algo habitual referirse a ellos en los relatos, como apunta Ángeles Ezama:

Los temas de la vida literaria y artística denuncian situaciones habituales en el panorama literario y artístico contemporáneo que llegan a resultar tópicos por lo repetidas; entre ellas; la trayectoria profesional del aspirante a escritor (que utiliza el medio periodístico para darse a conocer e intenta luego el paso a la literatura), el deficiente funcionamiento de la política editorial (v. gr. los problemas de Galdós con el primer editor de sus obras), la mercantilización del teatro, la vigencia de formas dramáticas de calidad mediocre, el poder del crítico para decidir el éxito o el fracaso del actor, la dinámica de las exposiciones y concursos de pintura, y el controvertido tema del desnudo en el arte. (1992: 120).

Parece lógico pensar, por tanto, que los cuentos de la segunda mitad del siglo, con su capacidad para recoger las preocupaciones del momento, suponen una imprescindible fuente de motivos y representaciones sobre el periodista que nos conviene revisar. Hemos de tener en cuenta cuáles son las características del personaje en el cuento, pues los periodistas que encontremos en ellos responderán, en general, a ellas. El género del cuento condiciona y limita al personaje del relato, que será *plano*, dado que el estrecho margen del cuento restringe la evolución de los caracteres; *individual* —la colectividad suele aparecer sólo como telón de fondo— y, generalmente, caracterizado a partir de *un solo rasgo sobresaliente* de su apariencia física o conducta moral, que en muchos casos desemboca en la caricatura (Ezama, 1992: 125).

Sobejano señala que “el cuento se refiere a un suceso o estado cuyas circunstancias y contrastes de valores representan la realidad social, la iluminan moralmente, o —en el caso del cuento tradicional (popular, infantil, maravilloso)— la suplantán por un orden ético no históricamente precisado” (2007: 293). Veamos qué realidad periodística se ofrece desde los cuentos de la segunda mitad del XIX y de qué forma se presenta. Hemos localizado una treintena de títulos que aparecieron en prensa durante la segunda mitad del siglo y que incluyen referencias al periodista: bien porque es el personaje protagonista, bien porque aparece como una voz narradora que habla en primera persona de su profesión o desde la perspectiva que ésta le brinda, o bien porque el autor debió considerar que convenía a su relato incluir entre los personajes del cuento un periodista. Son variadas las formas de aparición del periodista en el cuento.

En una primera clasificación atenderemos a cómo aparece el personaje en el cuento; distinguiremos, por tanto, entre dos categorías: “El cuento del periodista”, o cuentos en los que prima la representación del periodista, y “El periodista en el cuento”, o cuentos en los que el periodista forma parte de ese telón de fondo al que aludía Ezama. En este segundo caso, el objetivo del autor no parece ser el reflejar el ámbito de la prensa. En el primer caso podemos afirmar que la representación del periodista es un fin, mientras que en la segunda clasificación el periodista es un medio que contribuye a reforzar, enmarcar o dar color a otras realidades. Dentro de cada categoría, determinaremos qué temas y funciones rodean al periodista.

No podemos olvidar que muchos de los autores de estos relatos eran, en general, periodistas además de escritores, por lo que ante cuentos en los que se abordan experiencias periodísticas o que están narrados por un trabajador de la prensa siempre nos surgirá la cuestión de en qué medida el autor real se identifica con el autor implícito, con el protagonista o, en general, con el personaje del periodista que

presenta al lector. Un cuento que ilustra perfectamente esta cuestión es “Recuerdos de un periodista”, de José Fernández Bremón. El narrador, periodista, recuerda sus inicios en la prensa y sus primeras experiencias con la práctica habitual del *bombo*<sup>352</sup>. En este caso parece lógico pesar que la voz enunciativa se identifica con Fernández Bremón. Para Rebeca Martín, “Recuerdos de un periodista” y otro cuento del autor, “Un crimen de ayer”, son relatos en los que no resulta descabellado ver en el narrador a un *alter ego* de Fernández Bremón (2013: 211). En otros casos, esta identificación resulta menos evidente, como veremos en las páginas siguientes.

Los cuentos que constituyen nuestro corpus se publicaron durante la segunda mitad del XIX, la mayoría de ellos en prensa. Sólo tres ejemplos exceden este marco temporal: son “El caso del periodista español”, del periodista Alejandro Ber, que se publicó en un volumen de cuentos del autor, en 1917, con un prólogo de Carmen de Burgos, “La Pepona”, de Emilia Pardo Bazán, que apareció el 2 de febrero de 1919 en la revista *Blanco y Negro*, con unas bellísimas ilustraciones de Narciso Méndez Bringa, y “El periodista”, del escritor gallego Álvaro de las Casas (1921).

1. “El escultor de la montaña” (anónimo), *Museo de las Familias*, 1850.
2. “El padre Veitia”, Robustiana Armiño de Cuesta, *La Moda Elegante*, 6-4-1869.
3. “El artículo de fondo”, Benito Pérez Galdós, *Revista de España*, 3-1871.
4. “La verdad. Cuento indio”, anónimo, *El Periódico para Todos*, 1-1-1872.
5. “La entrevista”, José Selgas, *La Moda Elegante*, 6-12-1873.
6. “La gloria y el arte”, Teodoro Guerrero, *El Correo de la Moda*, 26-2-1875.
7. Primer cuento de Clarín en *El Solfeo*: “Estilicón. (Vida y muerte de un periodista)” 8-7-1876 y 9-7-1876.
8. M. Cuartero, “Mi amigo Pepe”, *El Almanaque de la Risa*, 1877.
9. Torcuato Tárrago, “Nacer de pie”, *El Periódico para Todos*, 11-2-1879.
10. “El término del ideal”, Francisco Flores García (en *Cosas del mundo*, 1880)
11. “Una historia como muchas”, Francisco Flores García (en *Cosas del mundo*, 1880)
12. “El crimen de ayer”, José Fernández Bremón, *El Liberal*, 18-2-1880.
13. “Gratis”, Clarín, *El Porvenir*, 11-10-1882.
14. Eduardo López Bago, “Las siete estaciones”, *La Ilustración Artística*, 28 abril 1884.
15. Eduardo López Bago, “San Marcos 3, 3º”, “La ciudad muerta”, *Revista de España*, 1884.

---

<sup>352</sup> Sobre la práctica del bombo, véase la nota 137.

16. "Bustamante", Clarín (*La Ilustración Ibérica*, n. 36, 71, 72, 77, 87, 94, 101 y 104, 10 de mayo, 17 de mayo, 21 de junio, 30 de agosto, 18 de octubre, 6 de diciembre, 27 de diciembre de 1884)
17. Eduardo López Bago, "La serenata", *La Ilustración Artística*, 22 junio 1885.
18. "El hombre de los estrenos (Caricatura)", Clarín, *La Ilustración Española y Americana*, suplemento al 8 marzo 1885,
19. "Corriente", Clarín (*La opinión*, n. 165, 168 y 179, 13 octubre, 18 octubre y 29 octubre 1886, inconcluso)
20. "Recuerdos de un periodista", José Fernández Bremón, *El Liberal*, 6-3-1887.
21. "La muerte de un justo", Jacinto Octavio Picón, *La Semana Cómica*, 19-9-1890.
22. Pablo de Segovia, "Lección de periodismo", *Barcelona Cómica*, 24-4-1890
23. Eusebio Blasco, "El asilo de la prensa (del natural)", *La Época*, 31 enero 1891.
24. "Un periódico sin ejemplo", Enrique Vera y González (en *El diablo en presidio*, 1892)
25. "La leyenda del cosaco", Adrian Vely, *El Liberal*, 19-9-1894.
26. "Feminismo", Clarín (El Imparcial, 25 de octubre de 1897)
27. "Un chico listo", Joaquín Dicenta, *El País*, 13-12-1897.
28. José de Lara, "De cómo entré de redactor en La Vida trágica. Periódico ilustrado", *Madrid Cómico*, 24 de septiembre de 1898.
29. "El hombre charada", Manuel Bueno, *La Correspondencia de España*, 4-6-1900.
30. "El caso del periodista español", Alejandro Ber, en *El caso del periodista español. Historias, cuentos y leyendas* (1917).
31. "La Pepona", Emilia Pardo Bazán, *Blanco y Negro*, 2-2-1919.
32. "El periodista", Álvaro de las Casas (1921).

#### 9.2.a. El periodista como tal: cuentos de periodistas

Por cuentos de periodistas entendemos aquellos relatos que versan específicamente sobre el periodista: sobre sus orígenes, sus esperanzas e ilusiones, su método de trabajo, etc.

Debemos considerar que aunque la evolución psicológica del personaje está muy limitada por la brevedad del cuento, en él se presta una especial atención al personaje protagonista o héroe, que en los siguientes relatos será siempre un periodista. En el cuento encontramos una trama unitaria, un conflicto único en torno al personaje principal que se plantea como un problema con su resolución, mientras que

en la novela pueden darse multitud de conflictos en torno a una mayor variedad de personajes. Como veremos a continuación, el cuento pone de relieve un momento determinante de la vida del protagonista en el cual se produce una revelación crucial, mientras que la novela descubre numerosos y variados momentos decisivos de la cotidianidad del protagonista, ofreciendo así una visión amplia de sus circunstancias<sup>353</sup>.

En las siguientes páginas estudiamos qué tratamiento se hace del periodista y del periodismo desde estos cuentos en los que, como apuntamos más arriba, es difícil no caer en la tentación de asumir que recogen las experiencias y creencias del propio autor sobre el periodismo.

### *Los orígenes y la trayectoria del periodista*

La llegada del joven aspirante a periodista desde su provincia a Madrid con el anhelo de *ser alguien* es un motivo que ya hemos estudiado en otros materiales: en artículos de corte costumbrista aparecía ese muchacho, en unos casos avispado, descarado y sin escrúpulos; en otros, lleno de ilusiones y con algún drama o libro de versos en la maleta. El traslado a la capital es, además, un hito de la vida periodística, según vimos en la parte segunda del trabajo, y la novela también recurrirá a este fecundo tópico.

El asunto de *devenir journaliste*<sup>354</sup> gozó de cierto éxito entre los autores de cuentos, seguramente porque era un argumento que permitía introducir varias cuestiones asociadas: ofrecía una explicación de los malos periodistas, pues éstos eran en origen jóvenes ignorantes y grotescamente ambiciosos, ridiculizaba los orígenes de muchos hombres notables y permitía, además, ofrecer algunas sugerencias acerca de cómo debería entenderse el periodismo por contraste con las toscas concepciones que tienen los advenedizos.

En “Un chico listo”, Joaquín Dicenta presenta a Pepe Ruiz que, recién llegado de la provincia “o de cualquier callejuela de Madrid”, mete la cabeza en un periódico de gran circulación y muy pronto se convierte en un conocido periodista: “Y ya tienen ustedes a Pepe Ruiz, como le llamaban entonces, el Excmo. Sr. D. José Ruiz Pérez, como le llaman ahora, hecho todo un periodista y tomando café en el inmediato al salón de conferencias del Congreso” (*El País*, 13-12-1897). Es perseverante, no entiende

---

<sup>353</sup> Para una aproximación a las diferencias y similitudes entre el cuento y la novela, véase la obra de Mariano Baquero Goyanes, uno de los principales investigadores sobre el cuento del XIX, *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?* (1993). Lola López Martín realiza una síntesis de la cuestión en su tesis doctoral de 2009, *Formación y desarrollo del cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*.

<sup>354</sup> Sobre esta cuestión, véase nota 108.

gran cosa de nada y, aunque escriba ocasionalmente la crítica de teatros y de libros, confunde los nombres de los principales escritores del momento. No obstante, el astuto personaje sabe muy bien a quién debe saludar y con quién debe relacionarse para prosperar: ese parece ser su principal mérito. El joven periodista que plantea Dicenta en su cuento consigue llegar a lo más alto siendo un mal periodista, un *antiperiodista*, y un excelente adulator.

Así vivía Pepe, y mientras sus compañeros escribían hermosos artículos que por ir sin firma les privaban hasta del éxito; mientras dirigían la opinión o confeccionaban el periódico; mientras los noticieros de verdad se limitaban a dar noticias y a comentarlas sin adular a nadie, él continuaba su rumbo por el salón de conferencias, y una mañana se supo que el ignorante, el inepto, el antisintáctico y antiperiodístico Pepe Ruiz, salía diputado ministerial por un distrito al que no estaba unido ni siquiera por vínculo de conocimientos geográficos. Y fue diputado y secretario particular de un mamarracho con cartera, y gobernador luego, y subsecretario después, y hoy se pavonea por esas calles, y mañana puede que le veamos de ministro de la corona. (*El País*, 13-12-1897).

En la sentencia final del relato, Dicenta describe el exitoso periplo de su “chico listo” y recuerda que muchas notabilidades del país fueron en origen personajes tan censurables como el Pepe Ruiz de su cuento: “Después de todo, de la madera de Pepe Ruiz han salido muchos tarugos con destino a consejeros responsables” (*Ibidem*).

“Una historia como muchas”, de Francisco Flores García, aborda la misma cuestión, la del ascenso meteórico del joven avisado. Este cuento se publicó en un volumen junto a otras narraciones breves del autor titulado *¡Cosas del mundo!*, en 1880. Las descripciones de la apariencia y de las acciones del protagonista, Juan Pérez, son más ricas que las del cuento de Dicenta. Así, se concede cierta importancia al momento en el que el personaje penetra en la ciudad, descrito como si se tratase de un quijotesco soldado dispuesto a conquistar una plaza:

Montado sobre la cruz de sus pantalones, llevando sobre el hombro derecho, a guisa de fusil, nudoso palo, ensartado del cual pendía un pequeño lío de ropa que iba a descansar sobre su espalda, con la mirada tranquila y la osadía en la frente, entraba Juan Pérez por la puerta de Atocha, al caer la tarde de un apacible día del mes de octubre del año de 187... revelando en la marcialidad de su continente el valor sereno del militar que al entrar en acción va dispuesto a vender cara su vida, comprendiendo que hace un papel muy tonto “el que muere sin gloria y sin combate”. (1880: 303).

El aspecto del personaje revela sus humildes orígenes. Lleva una levita “completamente calva” y que no es de su talla, abrochada hasta arriba para ocultar la carencia de camisa y de chaleco. El pantalón es de



un color indefinible y está manchado del polvo del camino. Las botas están viejas y “se reían del mundo de la manera más expansiva [*sic*]”; es decir, están rotas. Aunque tiene veinticinco años y no es mal parecido, “a fe que más parecía un dibujo del caricaturista Luque, que la obra de Dios”, apunta Flores García (1880: 304). Con esta apariencia, caricaturesca y quijotesca, el personaje llega a la capital y elige el camino más corto para alcanzar el éxito. Se hace publicista, pero para ello se fija en los malos ejemplos, que son excepción, apunta Flores García, haciendo así una pequeña concesión a los periodistas: “como era natural, tomó el camino mas corto, echó por el atajo, fue publicista y su espíritu de emulación se fijó en las *ecepciones* [*sic*, la cursiva es del autor] que tenia a la vista” (1880: 308). Primero traduce para la gacetilla, después se convierte en un crítico acerbo que firma sus ataques como *Junquillo* y, por último, ingresa en un partido de oposición para escribir en su órgano de prensa. A través del escándalo, y hasta de la participación en un duelo, el personaje se cuela en todos los círculos de poder y obtiene una considerable fortuna que le permite acceder a las Cortes.

Aparece en el cuento una de las preocupaciones que Flores García ya había expresado en su autobiografía: todo hombre que aspire al triunfo debe participar en un duelo. Recordemos que el mismo Flores García revela que tuvo que provocar la recogida de *El Combate* con un artículo incendiario para poder pertenecer a su plantilla, situación similar a la que narra en el relato.

El hombre político que no ha tenido siquiera tres desafíos, parece como que está desairado y desde luego revela una aptitud menos que mediana para dicha carrera. Juan Pérez, que tenía talento, según he tenido el honor de decir más arriba, conoció enseguida la necesidad del duelo, sabía que *los duelos con pan son menos*, y buscó como quien busca lumbre, una ocasión propicia, y no tardó en encontrarla. (1880: 316)

Tras uno de los muchos cambios de gobierno del periodo, los periódicos informan del retiro vacacional de la eminencia, a la que ahora se alude como *Juan de Pérez y Pérez*. El cuento de Flores García concluye con un consejo que conecta con el expresado por Joaquín Dicenta en “Un chico listo”: la de Juan es “una historia como muchas”, así que los que son hoy envidiados por su excelencia pudieron ser ayer tan grotescos como Juan.

No olviden nuestros lectores que este escelentísimo [*sic*] señor es aquel Juanillo Pérez que unos cuantos años antes entraba por la puerta de Atocha montado sobre la cruz de sus pantalones y con el equipaje ensartado en un palo. Recordando los procedimientos de este hombre, los hombres honrados deben tenerle compasión, sin envidiar su fortuna. (1880: 320).

Además de la perseverancia, el descaro y el servilismo, la buena suerte es también necesaria para alcanzar lo más alto desde posiciones humildes. En el cuento “Nacer de pie”, Torcuato Tárrego traza la trayectoria de un afortunado advenedizo, Juan, que se traslada a Madrid firmemente decidido *a llegar, a ser algo*: “Lo que sea ya resultará; puedo descender hasta barrendero; pero también puedo llegar hasta ministro”, afirma el personaje (*El Periódico para Todos*, 11-2-1879).

Juan tiene varios empleos antes de convertirse en periodista casi por casualidad. Un marqués le contrata para inventariar sus libros y, un tiempo después, el aristócrata funda un periódico; Juan se convierte en un periodista consumado y acaba ejerciendo de director. Debido a un cambio gubernamental, obtiene un alto puesto en la Administración: “Ocurrió a los dos años de luchar, un cambio favorable a las ideas que Juan defendía y ¿qué sucedió? una friolera, que Juan fuera nombrado para un alto puesto en la administración. Resultado: Juan se hizo un hombre notable.” (*Ibidem*).

La crítica en este cuento es más velada, pues el personaje no se caracteriza negativamente y su meteórico ascenso se debe, fundamentalmente, a la suerte y no al servilismo. Cuando al final Juan se casa con la humilde costurera que conoció al llegar a Madrid, el personaje reconoce que su trayectoria ha estado condicionada por la buena estrella que le ha acompañado:

—¡Pero Dios mío! ¿En qué consiste que tú has vencido la dificultad desde que llegaste a Madrid con dos pesetas?

—¿Quieres que te le diga [*sic*]?—respondió él sonriéndose,

—Sí.

—Pues consiste en que he nacido de pie. (*El Periódico para Todos*, 11-2-1879).

Apuntábamos al comienzo de esta sección que el recurso al tema del joven aspirante a periodista permitía ofrecer algunas notas sobre el concepto que tienen del periodismo los advenedizos y el que sostiene un periodista íntegro. Esta oposición se pone de relieve en “Lección de periodismo”, cuento de Pablo Segovia publicado en *Barcelona Cómica* en 1890. El narrador cuenta en primera persona una experiencia que tuvo con un muchacho que deseaba tomar una *lección de periodismo* antes de lanzarse al embravecido mar de la prensa. El esquema argumental promete proporcionar una buena dosis de reflexiones sobre lo que es, lo que debe ser y lo que se cree que es el periodista.

El joven candidato a periodista justifica su decisión de dedicarse a la prensa por su falta de conocimientos y de formación. Como no sabe nada, lo mejor que puede hacer es “ser periodista”:

Después de meditarlo mucho y de darle vueltas al asunto, como se dice vulgarmente, he resuelto que la mejor profesión que puedo escoger es la de periodista. [...] Sí, porque es lo que yo me he dicho, yo no sirvo para otra cosa, no tengo carrera ninguna, ni estudios de ningún género y para todo se necesita haber estudiado mientras que para ser periodista... yo tengo muchos amigos que lo son y saben menos que yo. (*Barcelona Cómica*, 24-4-1890).

El objetivo del joven es fundar un periódico de oposición: “que meta mucho ruido, que se venda mucho y que me dé mucho nombre en cuatro días. Un periódico de oposición que pegue duro, que se le tema, [...]” (*ibídem*). El periodista narrador comienza entonces a teorizar sobre lo que es el periodismo, ofreciendo un discurso abstracto e idealista al pragmático joven, en el que afirma que el periodista necesita instrucción vastísima, sólido criterio, ser siempre imparcial y mantener una actitud abnegada. El discurso del improvisado profesor de periodismo alcanza un tono casi profético al recordar la tradicional asociación entre periodismo y sacerdocio:

El periodismo es un sacerdocio y, quien a él se consagre, debe antes hacerse cargo de las rudas pruebas porque tiene que pasar, y si no se encuentra con ánimo bástale para soportarlas sin empañar el brillo de su nombre, que se retire humildemente sin poner en él sus profanas manos. No hacerlo así es un verdadero sacrilegio una profanación... una infamia. (*Barcelona Cómica*, 24-4-1890).

El peculiar pupilo recuerda que su intención no es hacer un periódico “de esos que pretenden regenerar a la humanidad”, sino uno que le sirva de escabel para ser diputado o ministro. A partir de aquí, el narrador se adapta a los deseos de su alumno y repasa las características típicas de la prensa de oposición: su lenguaje, sus intenciones, sus estrategias, etc. Por ejemplo, se ofrece un breve catálogo de argucias periodísticas válidas para atacar al gobierno en cualquier ocasión, incluso cuando no existan motivos que lo justifiquen. La crítica implícita a las publicaciones que hacen una oposición agresiva y sanguinaria sólo para hacerse notar es evidente:

Cuando el gobierno o las autoridades no hacen nada notable donde poder encar [sic] el diente; se les buscan defectos físicos o morales para zaherirles y, hasta si es preciso, se les insulta penetrando en el sagrado de su vida privada. A propósito de cualquier noticia, hace uno incapie [sic] para hablar del gobierno, ejemplos; “Ayer descarriló un tren en Andalucía pereciendo todos los pasajeros, lástima no haber ido en él el ministro fulano.” [...] En cuatro días ganaréis fama de ingeniosísimo escritor y hábil periodista. (*Barcelona Cómica*, 24-4-1890).

La defensa de los ataques que procedan de otras publicaciones periódicas debe asentarse en el insulto y no en la solicitud de rectificación. El duelo aparece también evocado en este cuento: si en unos días la disputa con el periodista rival no se ha apagado, hay que mandar los padrinos a la redacción enemiga.

En cuanto a las noticias que el joven deberá publicar en su futuro periódico de oposición, el narrador le sugiere que recurra a informaciones *interesantes*, tanto como la siguiente: “Ayer salió D. Fernando Fernández de San Fernando para los baños de Panticosa”. Es decir, el tipo de información que se publique es indiferente, puesto que lo esencial es convertir la publicación en un arma de ataque que permita al periodista *hacerse un nombre*. La política, que ya había señalado Francisco Flores García en su autobiografía que invadía “incluso la serena región del arte”, debe estar también detrás del tono que se dé a las revistas de libros y de teatros en la prensa de oposición: los libros se juzgan por la firma y sin leerlos; las obras dramáticas sólo se alaban cuando el empresario de teatro ha regalado entradas a la redacción. Una última cuestión relevante es el título de este tipo de publicaciones. El instructor del joven aprendiz de periodista radical hace una sugerencia que recoge el ánimo de crítica y censura que domina en el relato: “Pues llámele usted *El Petardo*: es un título ruidoso como usted desea y estará en consonancia con su periódico, que vendrá a ser una especie de petardo lanzado al sentido común, a la lógica y a la gramática”. Como en otros cuentos similares, las últimas líneas de “Lección de periodismo” ofrecen una máxima, que en este caso recuerda que si el joven sigue los consejos que le ha dado logrará hacer una de tantas publicaciones que sólo sirven “para extraviar la opinión pública y ponernos en ridículo a los ojos del extranjero” (*ibidem*).

En los últimos años del siglo se publicó un relato que parte de una situación similar a la que acabamos de comentar: “De cómo entré de redactor en *La Vida Gráfica*”, de Luis de Lara (*Madrid Cómic*, 24-9-1898). Encontramos también a un aspirante a periodista que sostiene una conversación sobre la prensa con el director de la publicación en la que va a empezar a trabajar. En este caso la situación está invertida: el periodista en ciernes tiene un alto concepto del periodismo que el experimentado periodista le corrige apelando al *periodismo moderno*. El director indica al joven cuáles son las claves del último periodismo: no es ya necesario *saber escribir*, sino poseer otras habilidades, como tener buenos pies para andar mucho —recordemos al periodista peatón evocado por Andrés Ruigómez en el artículo de 1872— y no tener ninguna vergüenza para conseguir cualquier tipo de información. El ejemplo de periodista moderno que exigen los lectores del momento es sensacionalista, despreocupado, tiene don de gentes y la versatilidad necesaria para tratar con ligereza y chispa cualquier tema. Este modelo de periodista se distancia del que se consideraba como el ideal en el cuento anterior de Pablo Segovia, aquel instruido y abnegado sacerdote de la idea, consagrado a la elevada misión de la prensa. Para el periodista moderno, saber escribir o tener grandes conocimientos no es primordial, lo importante es conseguir fácilmente las informaciones *picantes*:

[...] para sostenerle [al público] es necesario redactores activos, acostumbrados a todo, que vayan a casa de una señora a las dos horas de haber quedado viuda, a *interviewarla* sobre los usos, costumbres, bondades y defectos de su difunto; es necesario frecuentar todas las clases sociales, tener amistades con los golfos y con los nobles; y para esto se ha de correr, menearse mucho. ¿Que se escriba bien o mal? No importa; lo principal es que haya comidilla picante; el público no quiere literatura, sino chismes, y en estos trotes el periodista moderno, el *informativo*, tropieza con gente fina o vanidosa que le allana el camino, o con gente de malas pulgas que se sacuden como a las ídem a los periodistas... por esto es necesario tener buenos pies y ser despreocupado. (*Madrid Cómic*o, 24-9-1898).

Para entrar en la redacción, el aspirante deberá mostrar sus aptitudes de periodista moderno buscando una información atractiva para llevarla al periódico al día siguiente. Decide hacer el siguiente “gran artículo”, que en realidad encierra escasa novedad: *Cómo suben al carruaje los ministros de la Corona*. En él aparecen las fotos de los pies de los prohombres entrando en sus vehículos. La elección del tema, además de reflejar la frivolidad de la prensa, no parece casual: el periodista debe usar ágilmente sus pies para, en el margen de una jornada, retratar los pies de todos los hombres públicos efectuando la aristocrática acción de subir a sus carros.

El desenlace del cuento es feliz para el redactor, que sin embargo es consciente de los desvelos y sacrificios que le exige su condición de periodista moderno: “Hoy soy feliz; pero ¡ay! en el condenado oficio me he estropeado los pies y a veces creo que se me forma una dureza en el cerebro, que me hace digno del puesto que tengo en *La Vida Gráfica*” (*Madrid Cómic*o, 24-9-1898).

Clarín también trata la cuestión de los advenedizos en algunos de sus cuentos. En “Bustamante” se acerca a los orígenes periodísticos de un disparatado andaluz que viaja a Madrid para obtener un destino por sugerencia de su esposa. Aparece en él el provinciano Miguel Paleólogo, alias *Bustamante*, que se deja encandilar por el ambiente de la prensa y que cree que a través de ella llegará a ser alguien importante. En este cuento se presentan los perfiles de algunos de los redactores de la publicación que acoge al protagonista. El redactor principal de *El Bisturí* es Merengueda —nótese la similitud de su apellido con el *merengue*, tan viscoso y dulzón como el estilo del periodista—, cuya principal habilidad consiste en imitar las muletillas de los periódicos de moda; es decir, emular un estilo “plagado de idiotismos necios, de giros y vocablos puestos en uso por una moda irracional” (*La Ilustración Ibérica*, 1884). Las ideas del redactor son superficiales, como su estilo: “Pensaba a la moda, y con la misma desfachatez y superficialidad con que escribía. Era materialista, o mejor positivista... Que no se le hablase a él de metafísica; la metafísica había hecho su tiempo, decía con un horroroso galicismo.” (*Ibidem*).

El crítico de *El Bisturí* es el astuto Blindado, “el primer envidioso de España”. De nuevo, su nombre enmascara su condición: “Se llamaba Blindado y lo estaba contra todos los ataques de la vergüenza que no conocía”. Clarín se detiene a detallar cómo escribía Blindado sus críticas. La crítica servil, disparatada o inútil es una preocupación que va a aparecer con frecuencia en los cuentos de Clarín que se refieren al

periodismo, seguramente porque era una actividad que también él cultivaba. La crítica de libros en el ficticio *El Bisturí* consiste en el ataque indiscriminado a los autores de las obras, aunque Blindado no supiera nada acerca de la materia que se trata en ellas. De similar forma se había expresado Clarín al respecto en uno de sus “Solos”: “Criticar es murmurar, cortar el sayo al lucero del alba, y eso no se necesita aprenderlo. Si esto no es verdad, por lo menos así lo entiende el público: si quieres que te consideren como crítico de pelo en pecho, da de firme” (“Solos. La crítica y los críticos”, 1881; cit. en Ródenas (ed.), 2003: 241).

En los ámbitos musical y pictórico, la peculiaridad de las críticas de Blindado es que cuando reseñaba cuadro, empleaba la terminología de la música, y viceversa. Esto dotaba de un falso empaque a los artículos del ignorante crítico. Además de un pérfido periodista, Blindado es un personaje ruin que abusa de la inocencia de Bustamante. Concierta una lujosa y aparatosa comida que sabe que va a pagar el recién llegado a la redacción. Esta especie de novatada al periodista novel había aparecido también como rito iniciático en la novela *Los hombres de la época*, de Francisco de Paula Entrala (1864-65)<sup>355</sup>. A través de la historia del disparatado aspirante a periodista Bustamante, Clarín presenta el ambiente y los deshonestos personajes habituales en la redacción de un periódico radical.

### *Las ilusiones y realidad del periodista*

Algunos de los cuentos que versan sobre el periodista y el periodismo insisten en el contraste que se produce entre sus ilusiones y la amarga realidad que encuentra en la redacción. En general, estos cuentos reflejan trayectorias desgraciadas de periodistas cuyas altas ilusiones no se ven cumplidas. El suicidio o la existencia miserable y resignada son los desenlaces de vidas malogradas por los rigores de una profesión implacable. Rolf Eberenz<sup>356</sup> incluye el binomio *aspiración/limitación* entre las oposiciones estructurales más frecuentes en los cuentos naturalistas de Clarín, Emilia Pardo Bazán y Vicente Blasco Ibáñez: “Se trata generalmente de ideas de inspiración romántica, centradas en los conceptos de talento,

<sup>355</sup> En el capítulo “Un convite literario” se relata la opípara cena de la que disfruta toda la redacción de *La Farsa* en la taberna *Los Andaluces* por cuenta del periodista novel Ricardo Almazán, quien deseoso de hacerse en hueco en la vida periodística madrileña no tiene inconveniente en pagar el convite. El astuto gacetillero de *La Farsa*, Luis, había concertado previamente con el dueño de la fonda que se sirvieran los manjares más exquisitos y caros, por lo que la cena acaba siendo una suerte de novatada para Ricardo. (Entrala, tomo 1, 1864: 148-160).

<sup>356</sup> Rolf Eberenz emplea el término *naturalista* en su obra como sinónimo de adopción de un enfoque dramático de la vida individual y social por parte de los autores: “Todos sienten de alguna manera las contradicciones del orden liberal y sus figuras literarias padecen en mayor o menor medida la cosificación de las relaciones humanas, el contraste entre valores antiguos y modernos” (1989: 21-22). Rechaza caracterizar los cuentos de Clarín, Pardo Bazán y Blasco Ibáñez como realistas porque “la palabra realismo empieza a carecer de fuerza definidora en la literatura” (ibídem).

vocación, brillo social, etc., capaces de elevar al individuo por encima de la mediocridad de los demás” (1989: 104). Siguiendo a Eberenz, en las obras de Clarín, tanto en las novelas como en los cuentos, se puede encontrar a un protagonista que persigue un ideal fuera de su alcance (*ibídem*). En los relatos siguientes, el periodista sufre, de diferentes maneras y por diferentes causas, la frustración de sus ideales. Esta oposición estructural entre aspiraciones y limitaciones guarda estrecha relación con otra de las señaladas por Eberenz, *las modalidades de la degradación*. Ambas serían manifestaciones del binomio, más general, *abundancia/carencia*. El proceso de degradación, el *venir a menos*, es un fenómeno que afecta a los periodistas frustrados de los cuentos que vamos a comentar a continuación: todos evolucionan desde una cierta euforia juvenil hasta un estado degradado.

Uno de los mejores ejemplos de esta oposición se encuentra en el primer cuento que Clarín publicó, “Estilicon. Vida de un periodista” (*El Solfeo*, 1876). El protagonista es el periodista Estilicon, que sobrevive sólo a base de ilusiones: “Estilicon era una letrina de los pies a la cabeza, solo tenía limpia la conciencia. Precisamente lo que menos se ve” (*ibídem*). Su situación es miserable y la prensa lo explota, pero su particular idealismo le permite continuar con su vida de periodista desgraciado. Antes de dedicarse al periodismo había cultivado la poesía. Tras varios fracasos, decide abandonar los versos y dedicarse al periodismo, opción que se plantea como una muerte en vida: “Y en vez de matarse, Estilicón se hizo periodista” (*El Solfeo*, 1876). El periodismo que cultiva el personaje es *el de tijera*, que consiste en recortar fragmentos de otras publicaciones. Estilicon es consciente de la mezquindad de su labor: “Yo valgo mucho menos que un sastre, se decía; un sastre mete la tijera según arte, y hasta se comprende que puede intervenir un atisbo del genio en el corte de unos pantalones. ¡Pero yo, fatal, ciegamente he de seguir el patrón señalado por mano ajena!” (*ibídem*). Cuando descubre que *la pipa en la que fuma no está hecha de espuma de mar sino de pasta vulgar*, es decir, que todas sus esperanzas son vanas y que su vida está condenada al manejo de las tijeras en la redacción, decide suicidarse. Como hizo Laureano con las cartas de Leriola en *Cárcel de amor*, Estilicon disuelve en un plato los pedazos de los sueltos y noticias que había recortado para el periódico y los ingiere<sup>357</sup>.

---

<sup>357</sup> La peculiar decisión de Estilicon nos remite a Diego de San Pedro y a su libro sentimental; sin embargo, la ingestión de las cartas del amado es una solución que está llena de resonancias. Domingo Ynduráin relaciona esta iniciativa de Leriola con el mito de Artemisa, que bebió las cenizas de los huesos de su marido, el rey de Icaria Mausolo, y cuya acción es a su vez es reflejo de otras prácticas rituales de carácter antropófago (Ynduráin, 1984). Si las cartas de Laureola simbolizaban a la misma Laureola, los fragmentos de artículos de Estilicón serían un símbolo de sus ilusiones insatisfechas. Leriola no sabe qué hacer con los papeles de su amada:

Quando pensava rasgallas, parecia que ofenderia a Laureola en dexar perder razones de tanto precio; quando pensava ponerlas en poder de algún suyo, temía que serían vistas, de donde para quien las enbió se esperaba peligro. Pues tomando de sus dudas lo más seguro, hizo traer una copa de agua, y hechas las cartas pedaços echólas en ella, y acabado esto,

La renuncia al cultivo de la literatura acaba con la salud del periodista que presenta Manuel Bueno en “El hombre charada” (*La Correspondencia de España*, 14-6-1900). Como Estilicon, Figueras se va dejando morir al comprender que está irremediamente atado a las mecánicas labores de la redacción y que jamás habrá un lugar para él en el parnaso de la literatura. Es un periodista joven, “lampiño, delgado hasta la flacidez, como si su cuerpo hubiera padecido el cilicio del hambre; corto de genio y miope”, que enloquece visiblemente. Sus compañeros de redacción, preocupados, descubren la causa de sus males: el drama en cuatro versos y un epílogo que guarda en el bolsillo de la chaqueta.

“El término del ideal”, breve relato de Francisco Flores García, platea una trayectoria también malograda por el incumplimiento de dos altas ilusiones juveniles: cultivar con éxito la literatura y obtener el amor de Adela. Andrés González tiene “veinte años y todas las engañosas, pérfidas ilusiones patrimonio de tal edad” (1880: 109). El joven, natural de Sevilla, contempla la realidad desde un engañoso idealismo, escribe una poesía en la que plasma sus anhelos e ilusiones y se enamora secretamente de una mujer inalcanzable. “Acumulaba, pues, en derredor de su destino todos los materiales necesarios para ser uno de los hombres mas desgraciados de la tierra” (1880: 114). Para poder casarse con su enamorada, la hija del marqués del Cerro, Andrés dispone de seis años durante los que debe hacer fortuna en la capital y regresar a la provincia convertido en alguien notable. En la capital, tras los primeros fracasos con los editores, decide reorientar su trayectoria y acceder a la fama a través del periodismo:

---

mandó que le sentasen en la cama, y sentado, bevióselas en el agua y así quedó contenta su voluntad; [...] (1982: 174-176).

Estilicon habría decidido, también, conservar de alguna manera los artículos —último vestigio de las ilusiones— dentro de sí. ¿Por qué decidiría Clarín concluir de esta manera su cuento? El desenlace no parece fruto de una idea casual. La crítica ha enfatizado tradicionalmente el conocimiento y aprecio de Clarín por la Antigüedad y los siglos de oro, pero su relación con el Medievo parece menos sólida y fructífera. Para Juan Oleza, las lecturas de Clarín de literatura medieval son menos frecuentes y bastante más inseguras, y entre los escritores españoles “sólo dos nombres parecen revelar una lectura atenta: uno es el Arcipreste, el otro el autor de *La Celestina*” (2001: 25). Rebeca Sanmartín apunta que “a Clarín, por ejemplo, no parecen interesarle demasiado las letras de los siglos medios” (2002: 113) y también, al estudiar un conjunto de artículos suyos de 1886, señala:

Que Clarín no estaba interesado en el Medievo nos lo demuestra repetidas veces a lo largo de estas páginas. Aprueba, por ejemplo, que Menéndez Pelayo decidiera no comenzar por la antigüedad remota, sino en el punto en que Amador de los Ríos dejó su recuento, es decir, a partir de los Reyes Católicos. Esto “es de aplaudir porque llegaremos más pronto a *lo que más importa*” (pág. 763; el subrayado es del autor), que no eran evidentemente los siglos medios. (2002: 144).

En “Estilicon” encontramos un fugaz punto de conexión entre el autor de *La Regenta* y la imaginaria medieval en la decisión final del protagonista de ingerir los fragmentos del periódico; conexión que, si seguimos a Ynduráin, podría ser, en realidad, con la Antigüedad Clásica y los rituales antropófagos. Convendría indagar más a fondo en qué conocimiento pudo tener Clarín de la obra sampedrina —qué ediciones circularon a finales del XIX de la *Cárcel de amor* y qué penetración tenían antes de la fecha de publicación de “Estilicon”, 1876—.



El periodismo había adquirido grandísima importancia, acababan de tomar puesto en el campo de la política clases hasta entonces proscritas de la gobernación del Estado, y la popularización de las ciencias y de las ideas, abrían nuevos horizontes a la vida del pensamiento.— Despidióse temporalmente, del teatro, con la idea de llegará él, rodeando camino, por la puerta grande, cuando gozara fama de hombre político y de periodista. (1880: 131).

Andrés ejerce como noticiero en un diario político de escasa circulación por quince duros al mes, cantidad “que casi nunca cobraba con puntualidad” (1880: 132), y luego de redactor de fondo. El joven alberga la esperanza de acceder desde su puesto de periodista reconocido a un buen destino en la administración. Sus peticiones son atendidas pero la mezquindad de la recompensa que se le ofrece por sus desvelos periodísticos fulmina todas sus esperanzas: “La indicación fue atendida, y Andrés obtuvo el cargo de oficial subalterno, de la clase de quintos, en un gobierno de tercera clase... Este golpe era superior a sus fuerzas, y cayó enfermo.” (1880: 144). El autor implícito asume que el periodismo en España “no es una profesión”,

es simplemente el medio de llegar a una posición oficial; por eso es de rigor que, al triunfar un partido, sean los periodistas los primeros que ocupen los puestos oficiales. Quedar postergado el día del triunfo, siendo periodista, equivale a ser exonerado después de la victoria ante la gloriosa bandera que sirvió de enseña en el combate, siendo oficial del ejército vencedor, lo cual es una deshonra y al propio tiempo una injusticia. (1880: 147)

Esta idea del periodismo explica que el protagonista, Andrés González, sienta que ha fracasado cuando no logra obtener una buena recompensa tras la subida al poder del partido cuyas ideas había defendido como periodista. Después de sufrir una serie de truculentos desengaños, Andrés se suicida, pero justo antes de dispararse en la sien escribe la sentencia de su vida, que es a su vez la sentencia de la vida de la mayoría de los periodistas desgraciados de los cuentos que estamos manejando: “El término del ideal es la muerte”.

En “La muerte de un justo” (1890), de Jacinto Octavio Picón, es la conciencia del personaje la que determina su triste trayectoria. El autor había expresado su tendencia a reproducir episodios de la vida real en los relatos: “el cuento, que era antes la relación de un suceso falso o de pura invención, y se ha convertido en la narración de un episodio de la vida real, o al menos tan bien imaginado que lo parezca” (cit. en Ezama, 1997: 269). Con esto nos invita a pensar que quizá este desgraciado cuento parta de algún suceso real o bien trate de imitar fielmente la realidad del momento.

Juan Gueraza prueba varios oficios y en todos fracasa por su intransigencia con la inmoralidad, que encuentra en todas partes. Durante un tiempo ejerce como redactor único en una publicación. Aunque su sueldo es exiguo y las jornadas de trabajo interminables, el problema surge realmente cuando debe

hacer la crítica de una obra literaria. El director le obliga a cambiar sus sinceras y elogiosas cuartillas por otras en las que se afirme que la obra es deplorable. El motivo de esta decisión es la enemistad personal del director con el autor. Juan no puede tolerar semejante despropósito y abandona la redacción para continuar con un periplo de miseria que le conduce a la enfermedad y a la muerte. La inmoralidad de las publicaciones se pone de relieve también en el cuento “Un periódico sin ejemplo”, de Enrique Vera. En este relato, el narrador es uno de los cuatro fundadores de *La Verdad*, un atípico periódico que no sucumbe a intereses espurios y que trata de “consagrar su actividad a fines verdaderamente útiles, a fines dignos de la inteligencia humana” (Vera, 1892). Los cuatro redactores y fundadores celebran el año de vida de la publicación reflexionando sobre los desvelos y sacrificios que les ha supuesto mantener una revista que se opone a la norma y que encaja con su alto ideal del periodismo. Lamentablemente, el narrador revela en las últimas líneas del cuento la triste *verdad* de su relato: todo era un quimera, pues parece imposible que exista una publicación como la soñada.



Ilustración 8: Portada de la colección *El caso del periodista español*, de Alejandro Ber, 1917

He despertado con los ojos llenos de lágrimas. Lloraba de felicidad. Cuando me he persuadido de que todo era un sueño, he derramado nuevas lágrimas, pero de amargura infinita. Desde entonces, mi aspiración, mi delirio es ese periódico. Sueño con él despierto y dormido, como otros tantos sueñan con la mujer amada. Aquellos a quienes he expuesto este proyecto, se han reído de mí y me han llamado loco. ¿Será, pues, una locura querer defender la verdad sobre la tierra? ¿Estaremos condenados perpetuamente a hacer una comedia de nuestra vida? (1892: 39).

El motivo de las ilusiones truncadas del periodista aparece también en relatos de las primeras décadas del siglo XX. Comentaremos únicamente dos ejemplos que conectan con los personajes y las ideas sobre el periodismo que han aparecido hasta ahora. En 1917, Alejandro Ber<sup>358</sup> publicó “El caso del periodista español”, un cuento que insiste en la castración de las ilusiones que supone el periodismo tal como se concibe en España.

Carmen de Burgos, Colombine, escribió el prólogo al libro de relatos y corroboró en él el desamparo que sufre el periodista español: “[El autor] traza de mano maestra el cuadro del dolor del periodista, su gran amargura, sus grandes dudas, el suicidio en que consiste su profesión, el aplastamiento que sufre; [...]” (1917: 12).

<sup>358</sup> Alejandro Ber, cfr. *Anexo I. nº 4*

El narrador de “El caso del periodista español” encuentra a su amigo Carlos Maluquer bebiendo desenfrenadamente en un bar. Éste le explica la causa de su derrota moral: el ejercicio del periodismo. A través de sus primeras experiencias en prensa, Maluquer comprendió que el periodista debe asumir la mediocridad que le impone el trabajo en la redacción:

Instintivamente comprendí que con mis primeras cuartillas periodísticas enterraba para siempre mis mejores y más puros ideales. Así fue. Desde aquel día dije adiós a mis proyectos de estudio, de meditación y de mejoramiento; desde aquel día dejé de soñar y de pertenecerme; dejé también de nutrir mi espíritu y, en cambio de esto, tuve que trabajar con apremio para alimentar el de los demás. (1917: 21)

En los cuentos anteriores habíamos asistido a la derrota del periodista a causa de la corrupción política y del amiguismo que impera en las redacciones. “El caso del periodista español” plantea que el periodismo moderno, empresarial, tampoco permite al periodista desarrollar su potencial: “[...] una cosa era nuestro deseo, el del verdadero periodista, y otra muy distinta la conveniencia y las necesidades de las empresas. Estaba encerrado en un círculo de hierro y ya no me encontraba con fuerza para romperlo” (1917: 22).

El desgraciado Carlos abandona la ciudad y se va a la provincia para ejercer como periodista de partido y defender los intereses de una pequeña sección política provincial. Desencantado también con esta labor, regresa a Madrid después de tres años y se encuentra tan desamparado como antes de marcharse. Las agónicas declaraciones del personaje caracterizan al periodista como un ser connaturalmente desgraciado: “Para el periodista español no había ni más garantías ni más recompensas; ni su laboriosidad, ni su talento, ni su honradez supeditada al capricho de empresas y de políticos, podían exigir más” (1917: 31).

Las comparaciones con la prensa extranjera son novedad en este cuento frente a los ejemplos que habíamos trabajado hasta ahora. Carlos establece una radical distinción entre el desabrido tratamiento que se da al periodista en España y el que se le ofrece más allá de nuestras fronteras: “[...] pensé en la diferencia, en el verdadero abismo que separa nuestra Prensa de la extranjera, donde un periodista puede darse el placer de no recibir a un ministro, y éste se ve obligado, no sólo a pedir favor, sino a pagarlo con esplendidez” (1917: 31-32).

Carlos acaba cayendo en el robo y en el vicio, y se jura no volver a ser periodista. El periodismo lo ha deshumanizado; no siente remordimientos ya por su reprochable proceder. El narrador, que es el oyente de la fatal historia de Carlos y que también es periodista, concluye el cuento con una inquietante reflexión: “No protesté, pero llamé al camarero y le pedí una botella de coñac, y mientras me la bebía pensé si no sería mejor, más noble y más honrado, en lugar de seguir siendo periodista, echarse, como mi amigo, a robar.” (1917: 43).

Álvaro de las Casas propone en su cuento “El periodista” una vuelta de tuerca al asunto de las ilusiones frustradas del periodista. El desenlace es tan trágico como en el resto de relatos: el periodista muere. No obstante, las connotaciones de esa muerte son muy diferentes a las que se desprenden de los tristes desenlaces de otros cuentos. El protagonista, el periodista Cástor, ha de aparcarse sus ideales revolucionarios para trabajar en una publicación afín al gobierno y poder así sobrevivir y mantener a su familia. Cuando todos los redactores deciden hacer huelga (el cuento se publicó en 1921, un momento de gran conflictividad obrera, sobre todo en Barcelona), sólo Cástor se mantiene inalterable y continúa trabajando en la redacción. Sin embargo, ni siquiera renunciando a las propias creencias y siendo un perfecto redactor consagrado a una causa que no es la suya puede el periodista sobrevivir. Una noche, al manipular una de las máquinas, su “abundante, encrespada e indispensable melena” (última huella quizá de su pasada condición de bohemio) queda atrapada entre los rodillos, que le atrapan y trituran: “y cuando mayor era su atención inspeccionando el engranaje, una polea le sujetó con mano de hierro y le estrelló triturándole la cabeza entre las ruedas del techo” (1921: 20). El periodista es devorado literalmente por su profesión, aunque haya logrado sobrevivir sin ideales.

### *El crítico de libros y de teatros*

La forma de concebir la crítica de teatros y libros en la prensa es un asunto que aparece recurrentemente en algunos cuentos, sobre todo en los de Clarín, que la sazón era uno de los principales críticos de su tiempo. Aparecen así ignorantes que realizan su labor de manera mecánica e interesada. De esta forma se denuncia la situación de la crítica en España, cuestión que debía afectar especialmente a quien trataba de hacer una crítica verdadera y distinta, según apuntaban sus contemporáneos en sus autobiografías (Taboada, 1900; Gutiérrez Gamero, 1948) y ha estudiado la crítica reciente (entre otros, Sobejano, 2007 o Lissorgues, 2014). El alto valor que Clarín confería a la crítica se pone de manifiesto en declaraciones del autor como la siguiente de 1899, en la que se considera “periodista no indigno” pero no crítico:

Yo de mí sé decir, que cuando se me pregunta qué soy, respondo: principalmente periodista. Algunos me llaman crítico, tomando la palabra en toda su seriedad... no pico tan alto. He leído un poco, he pensado bastante; todo esto lo tengo como mi capital para atreverme a aspirar al título de periodista no indigno. No paso de ahí. Pero no me parece muy poco. (cit. en Lissorgues, 2014: 1016).

La preocupación sobre la mala crítica de prensa era una inquietud latente en la sociedad que llega a convertirse en tópico a finales de la centuria. Apunta Ezama que ya en el ocaso del siglo se percibían muestras de agotamiento en la originalidad de los temas de los relatos, hasta el punto de llegar al plagio (1992: 123). Incluso apareció, en 1904, un breve tomo a cargo de Francisco Antich e Izaguirre en el se proponían irónicamente nuevos temas para cuentos: *Novedad. 100 o 200 argumentos para cuentos (tal como los tienen los autores en cartera)*. Para Antich, eran preocupaciones latentes en la sociedad ideales para temas de cuentos, por ejemplo, la arbitrariedad del juicio del crítico – “hace Pedro el elogio y la reprobación de un mismo trozo y parece tener razón por lo uno y por lo otro. Por lo cual se ríe Juan de los críticos” (Antich, 1904: 30-31) – e incluso la influencia del nombre del autor en la determinación de la calidad de la obra: “Publica libro pésimo con pseudónimo; y luego con nombre propio, buenos; y se comparan con el de su pseudónimo, con elogio; sin saber el crítico que sean uno mismo” (Antich, 1904: 32).

Ya hemos aludido a Blindado, el implacable crítico del cuento “Bustamante”, cuyo único principio es descalificar indiscriminadamente a todos los autores y todas las obras. La figura del crítico benévolo y sin criterio protagoniza el cuento de Clarín “Corriente” (1886). Plácido Corriente “nació para monja de la caridad”, pero erró la vocación y se dedica a hacer críticas *conformistas*, que no reprueban ninguno de los aspectos de las obras que comenta: “En efecto, para Plácido todos los cómicos son *bastante* buenos, todos los poetas *bastante* inspirados” (1886). Su aspecto no tiene absolutamente nada de singular – “viste como cualquier miembro útil de la policía secreta” –, aunque sí es peculiar la ocupación que compagina con la crítica literaria: es empresario de pompas fúnebres. Al principio, Corriente ni siquiera percibía remuneración por sus críticas, una muestra más de la ligereza con la que el autor se toma su tarea.

Este cuento está inconcluso, por lo que sólo contamos con la descripción inicial del personaje y de su forma de concebir las críticas literarias. No obstante, las últimas líneas del fragmento que se publicó apuntaban la introducción de una cuestión vinculada a la crítica literaria y que Clarín manejó también en algunos de sus relatos: la polémica entre naturalismo e idealismo. El naturalismo se plantea en el cuento como una moda que, mal encauzada, puede llegar a pervertir el gusto y el criterio. Así, Plácido había

leído la novela *Nana*, de Zola, pero la había leído “muy mal traducida”, por lo que podemos suponer que no la había interpretado bien. A través de esa lectura sesgada de Zola, Corriente alteró completamente su percepción de la literatura: “Desde entonces comenzó a despreciar a los clásicos y a los románticos y a los idealistas de una manera olímpica”. Corriente llega a pensar que nada era natural, y por tanto digno del arte, si no le había sucedido a él mismo. Este desvarío del personaje será aprovechado por su compañero de redacción, Rodiles, al que le interesa contar con amigo que, como él, esté dispuesto a todo para medrar: “Si Corriente se ha de pervertir —pensaba Rodiles—, ha de ser por conducto de la literatura. Hagámosle naturalista” (*La Opinión*, 1886). Desconocemos el final del ridículo Corriente, pues no se publicó el desenlace del cuento.

Una obsesión parecida por naturalismo, en este caso teatral, embarga al protagonista de “El hombre de los estrenos”, cuento subtítulo “Caricatura”. Clarín presenta la situación de la crítica de teatros desde un adicto a la escena que, como Corriente, acaba defendiendo de una forma enfervorecida un naturalismo ridículo que es prácticamente la antítesis de la literatura<sup>359</sup>. Es decir, no sólo hay escritores de crítica reprobables, también hay malos espectadores y disparatados lectores de críticas, que a su vez acaban creyéndose auténticos críticos.

El narrador de “El hombre de los estrenos”, revistero teatral, relata su encuentro con el caricaturesco Remigio Comella, un estafalario con quense que viaja con frecuencia a Madrid para disfrutar de su única pasión, el teatro. Sin embargo, esta afición reviste carácter de locura en Comella: lee compulsivamente todas las críticas que se publican el día posterior al estreno, hasta el punto de olvidarse de las actividades más cotidianas (es divertidísima la escena que se produce en la fonda, en la que Comella demora el comer un par de huevos fritos por leer crítica tras crítica, ante la estupefacción del narrador:

---

<sup>359</sup> Clarín era partidario de un estilo modesto, pero no desapasionado. Según apunta Gonzalo Sobejano, “a Emilia Pardo Bazán le reprochará entender, como otros muchos, el realismo como la antítesis no del idealismo, sino de la poesía” (1991: 59). El naturalismo tampoco puede acabar siendo la antítesis de la literatura, parece apuntar Clarín a través de los personajes de Comella y Corriente. Juan Oleza aborda en su edición de *La Regenta* la concepción que del movimiento tenía Clarín; entre otras, recoge una cita del autor en la que niega que el naturalismo deba aspirar a la *reproducción fotográfica* de la realidad:

Dice el naturalismo que el objeto real no necesita, al pasar a la expresión artística, sufrir más transformaciones que las que esencialmente ha de traer todo remedo humano de realidad exterior. Es claro que el naturalista que con mayor esmero copia la realidad, no puede hacer: 1.º) Que el material que él maneja sea idénticamente de la misma materia que copia; la imitación no está en la materia, sino en la forma. 2.º) Tampoco puede prescindir de las leyes psicológicas que exigen ver siempre de un modo singular los objetos, de una *manera* y expresarlos con un estilo, sin que nada de esto sea tomado de la anterior, sino formas de la personalidad. Con esta sola consideración queda destruido el argumento baladí de la reproducción fotográfica, que muchos consideran que es la aspiración suprema del naturalismo. (cit. en Oleza, 1986: 34).

“¿Dónde hay cosa más contraria a la higiene que comer y andar, es decir, comer y leer al mismo tiempo?”). Comella vive el teatro de una forma visceral y el pobre crítico que narra la historia ha de tolerarlo como amigo y aguantar sus constantes invectivas contra la crítica o sus arbitrarios juicios sobre obras y autores que no son *naturalistas*. Podemos leer en el cuento una discusión entre un idealista y un naturalista que muestra el absurdo que reside en una concepción extremada del naturalismo, en la obsesión por tomarlo todo *d’après nature*:

—¿Es natural que en una situación apurada de la vida nos pongamos a escoger las palabras y a buscar consonantes y vocablos de tantas o cuántas sílabas?

—Y diga usted, y usted dispense—contestó el idealista, salvando al fin la gardenia del ojal y librándose de las manos *al natural* de Remigio;—y diga usted, cuando usted suelta un taco, porque le pisan un callo, un par de blasfemias en prosa porque le pisan la mujer (como usted diría), ¿le pagan a usted tres o cuatro duros todos los presentes por la gracia y se la mandan repetir? [...] Pues claro; voy a que para oír ternos secos y hablar como usted habla ahora conmigo, nadie querrá pagar su dinero. (*La Ilustración Española y Americana*, 8-3-1885).

La idea de “hacer a alguien naturalista” como sinónimo de pervertirle el gusto y hacerle enloquecer aparece en ambos cuentos: al crítico Corriente, su amigo Rodiles tratará de “hacerle naturalista”, y el sufrido narrador y amigo de Comella lamenta que al conquense “le han hecho naturalista [sic]”.

A la galería de malos críticos propuesta por Clarín aún podríamos añadir otro nombre: el del Señor Sencillo, que aparece en el cuento “Feminismo” (1897) y que, sin conocerla, arrincona la obra del protagonista, el aspirante a escritor Jesús Murias de Paredes, natural de Valladolid. El libro del escritor en ciernes solo sirve “para equilibrar una mesa coja de la redacción”. Este desprecio del crítico por el provinciano responde a otra de las preocupaciones de Clarín patente en su obra cuentística: el injusto ninguneo que desde la capital se hace a la literatura de provincias. Así, podemos leer en “Estilicon. Vida de un periodista” que “sabido es que en España no hay más literatos que los de Madrid; todo lo que se escribe en provincias es cursi y nadie lo lee”, sentencia en la que la ironía es evidente. La ironía está presente también en “El hombre de los estrenos”, cuando el conquense Remigio Comella sugiere que es imposible ser literato y no ser de Madrid. Se le pregunta si se dedica a la literatura, porque demuestra conocer bien el panorama artístico, pero él responde inmediatamente “No. Soy de Cuenca”. En este cuento se insiste en el contraste entre provincia y capital en materia artística. Abundan los comentarios del provinciano protagonista en los que afirma que en provincias no hay vida cultural alguna: “Cuenca se me cae encima. Allí no saben lo que es arte. No se discute nada” o “¿Quién se mete en una provincia? Aquí no hay teatro, es claro; pero en Cuenca menos.” Recordemos que Clarín había tratado de responder al exceso de centralización desde Oviedo con su incansable labor, según apunta Botrel (2002):

Su empeño en abarcar e interpretar el mundo desde una capital de provincia es también una respuesta al exceso de centralización censurado desde los tiempos de *El Solfeo* aun cuando, como harto y salutar realismo, sabe que a través de la prensa madrileña es como se accede al gran público.

### *Estampas de la vida del periodista*

Un conjunto de los cuentos de nuestra selección ofrece una estampa o descripción de algunas de las situaciones y anécdotas que con mayor frecuencia se dan en el periodismo. Algunos de estos textos estarían muy cerca del cuadro costumbrista o artículo de costumbres, un género emparentado con el cuento. Según Mariano Baquero Goyanes, fueron dos géneros próximos y que llegaron a confundirse algún tiempo. Aunque la preeminencia de lo argumental sobre lo descriptivo es la nota dominante del cuento frente al artículo de costumbres, la proximidad de ambos impide en muchas ocasiones distinguir sus manifestaciones:

En realidad, resulta difícil a veces discriminar si una narración es cuento o artículo de costumbres, ya que no existe un patrón o rasero con el que medir la dosis argumental que podría diferenciar los dos géneros. Un artículo en el que lo costumbrista esté muy disuelto y con bastante animación argumental, no se diferenciará de un cuento de escasa trama y bastante colorido descriptivo. (1949: 100-101).

En los cuentos siguientes prima la descripción de cuestiones periodísticas, si bien no está del todo ausente un tenue hilo argumental.

José Fernández Bremón rememora en “Recuerdos de un periodista” su primer contacto con el fenómeno del *bombo* o anuncio que un particular hacía sobre sí mismo, elogiando su obra, si se trataba de un literato o autor de teatro, o simplemente su persona o la de sus allegados. Así, el narrador relata una pequeña anécdota que le sucedió cuando era redactor novel: un padre le llevó el libro de versos de su hija y la elogiosa reseña de la misma, escrita por él y lista para publicarse. El periodista se da cuenta de que es una artimaña que emplean, de forma velada, incluso las notabilidades. El director del periódico se lo confirma cuando, a modo de lección, le explica que los periodistas contribuyen desde la prensa a forjar las reputaciones:

El *bombista* zumba en torno del periódico; le halaga, le acosa, le compromete y le obliga por medios directos o indirectos: no hay medio de evitarle. Vivimos en la sociedad de los que bullen



y tenemos que atenernos a sus leyes. Somos escultores encargados de fabricar estatuas de barro y mecánicos que movemos con alambres ocultos figurillas de cartón. Merced a los cristales de aumento que tiene la linterna periodística, las figurillas que pasamos por el foco de la luz, adquieren tamaño gigantesco. (*El Liberal*, 6-3-1887)

Francisco Antich incluye en su catálogo de temas nuevos para cuentos una cuestión relacionada con los *bombos* que piden los particulares en las redacciones: la exigencia de éstos de que sus (malos) versos aparezcan en el periódico y la necesidad del director de retocarlos para incluirlos en las páginas de la publicación:

X costea periódico nuevo y quiere le publiquen versos; apuro del director, que los corrige y los deja como nuevos. Comparad esta conducta con la de los que, necesitando mucho alimento para su salud, dejan de advertir (por caridad, por no molestarlas) a las personas que tienen a su servicio, que se han equivocado, cuando les colocan distraídamente un plato de poca substancia en lugar de otro de mucha; conceptuando que la diferencia de alimento queda compensada por la caridad, virtud capacísimas de alimentar el cuerpo con creces en premio de actos parecidos. (1904: 36-37).

“El artículo de fondo,” de Galdós, es un ingenioso relato que muestra desde dentro el desordenado y arbitrario proceso de escritura de este tipo de artículo<sup>360</sup>. El narrador se introduce en la conciencia del protagonista y detalla los pensamientos y las dudas que le van asaltando a medida que escribe. El cuento explica la arbitrariedad que caracteriza a los artículos de fondo: el periodista adopta en su artículo un tono u otro según los acontecimientos que se sucedan en su propia vida. Por ejemplo, cuando su amada le da una buena noticia, el artículo pasa de un tono durísimo contra el gobierno a un almibarado halago de los hombres del poder. Subyace, de alguna manera, una concepción romántica: así como los románticos percibían el entorno desde su intimidad, el periodista contempla la realidad política y social de acuerdo a sus sentimientos y así la refleja en la prensa. La arbitrariedad, por tanto, es un elemento consustancial al periodismo, parece advertir Galdós: todo depende de cómo se encuentre *la mano que mueve la pluma*.

En este cuento de Galdós aparece además la descripción de una figura que simboliza el apremio al que se ve siempre sometido el periodista: el regente de la imprenta, un personaje que suele aparecer por la redacción para demandar más original. La caricaturesca pintura del impresor conecta con la idea de temible voracidad de la imprenta:

---

<sup>360</sup> María de los Ángeles Ayala ha estudiado la paródica representación que Galdós hace del periodista en este texto en “*El artículo de fondo: una parodia del escritor público*” (2005: 520-527).

Este hombre, este ser aborrecible, este monstruo era un astur pequeño y robusto: venía cubierto de sudor, como si hubiese hecho una larga y precipitada carrera; y lo mismo su cara que su andrajosa y mugrienta ropa, parecían teñidas de un ligero barniz oscuro. La tinta parecía manar de sus poros, y se diferenciaba de un carbonero en que su tizne era más consistente, y parecía ser parte esencial de la epidermis. Este ser, enteramente igual a un cíclope, si no tuviera dos ojos, era una de las más poderosas palancas de la civilización moderna, porque había recibido de la Providencia la alta misión de mover el manubrio de una máquina de imprimir, que daba a luz diariamente millones de millones de palabras. (*Revista de España*, 3-1871: 131)

También sobre las contingencias que rodean la escritura de un cuento para la prensa versa el relato de Adrian Vely titulado “La leyenda del cosaco” (*El Liberal*, 19-9-1894). El periodista Cazaubet intenta, sin mucho éxito, inspirarse para escribir un relato destinado al periódico *El Trampolín* (título que evoca claramente la condición de la prensa de plataforma hacia puestos más elevados). Cuando va a comenzar a escribir el cuento que se llamará “La leyenda del cosaco” recibe una carta de su amigo Luciano Vernol en la que le pide que le recomiende en el Ministerio, porque se rumorea que el actual ministro de Hacienda está gravemente enfermo y se va a producir un cambio en el gobierno. Sin embargo, poco después se descubre que la noticia es falsa: el ministro de Hacienda no se está muriendo. Cazaubet ya ha perdido el tiempo que necesitaba para escribir su cuento, por lo que al final en *El Trampolín* se aparecerá un cuento de Vernol que llevaba varios meses en la redacción esperando para ser publicado. Esta anécdota ilustra las variables que pueden influir en lo que se acaba publicando en prensa: ni la noticia de la enfermedad del ministro de Hacienda era cierta, aunque fue publicada, ni el cuento que finalmente aparece en las páginas de *El Trampolín* era el que estaba previsto.

El tema de quiénes publican en la prensa es objeto de reflexión en “Gratis”, de Clarín. Aborda aquí el fenómeno de los individuos que disfrutan viendo su nombre en prensa y envían constantemente artículos a las redacciones sin cobrar por ellos. El texto presenta el tipo de un ridículo *periodista* que escribe sin cobrar, Don Deogracias Gratis et Amore. Sus textos son absurdos, pero tienen una gran virtud: son gratuitos para el periódico.

Ni el público, ni el autor, ni el director de la revista, ni Gratis creen lo que Gratis dice: ¿por qué se publican entonces sus artículos? Es muy sencillo: porque el público no lee; porque a Gratis le basta verse en letras de molde y con fama de crítico, porque a los autores les gusta verse alabados, aunque sea por un necio, y sobre todo, porque la empresa preferirá siempre los artículos que no cuestan dinero. (*El Porvenir*, 11-10-1882)

Se sugiere que estas prácticas acaban con el trabajo de los verdaderos periodistas remunerados y hacen daño a la prensa. De forma irónica, Clarín arremete contra estos *generosos* sujetos:

¿Cuándo, dónde, cómo escribes? Señor Ministro de Hacienda, a estos escritores de lujo, como los perros, ¿no se les podría echar una contribución, ya que la estricnina no cabe, porque al fin son hombres aunque malos? Señores, se ha hablado mucho contra el trabajo de los presidiarios; pero ¿no vale decir algo contra los trabajos forzados de estos galeotes? ¡Ah, don Deogracias Gratis et Amore, el de los cien seudónimos, ya nos volveremos a ver las caras!  
(*Ibidem*)

Una última anécdota que aparece en uno de nuestros cuentos revela la evolución del periodismo en los últimos años del siglo XIX. José Fernández Bremón, en “El crimen de ayer”, propone un sugestivo juego entre ficción y realidad: el narrador es un revistero que no tiene nada interesante que contar. Se lamenta de la mala suerte de los revisteros de su tiempo, en el que no pasa *nada*, es decir, nada que atraiga ya la atención de un público deseoso de leer noticias morbosas:

En estos tres últimos días no ha tenido la bondad ningún marido de hacer la vivisección de su mujer culpable; no se ha determinado a fallecer ningún hombre eminente, ni siquiera se han atrevido los imitadores a asaltar un simple tranvía, a ejemplo de lo ocurrido en provincias hace poco: el cometa que han visto algunos en el cielo no dirige la proa hacia la tierra; todo funciona con monotonía insoportable; felices los revisteros que pudieron anunciar el incendio de Roma por Nerón y la derrota del Guadalete. El mundo ha degenerado, amigo mío. Ya no sucede nada.  
(*El Liberal*, 18-2-1880)

El periodista le pide a un amigo que se decida ya a suicidarse para tener una noticia succulenta que ofrecer al lector. Fernández Bremón denuncia de esta forma la deshumanización del periodista a la que conduce la frivolidad del periodismo moderno. El amigo del periodista está determinado a vivir, pero *a cambio* le cuenta un pavoroso crimen con el que podrá rellenar sus columnas. En su relato se dan cita los elementos más aterradores y sangrientos: crímenes sin resolver, cabezas cortadas, dramas familiares, etc. El periodista se alegra al escuchar semejantes barbaridades porque sabe que gustarán al público. Sin embargo, se enfada cuando su amigo le revela que el crimen es falso, que lo ha inventado todo. La conclusión invita al periodista a reflexionar sobre la verdad en el periodismo: “Es un crimen con todos los encantos de lo sangriento y aterrador, y la circunstancia atenuante y consoladora de no haber ocurrido”. Finalmente, el periodista revela a sus lectores la ficción de la que les va a hacer partícipes: “No habiendo ocurrido en estos tres últimos días ningún hecho terrible de esos que dan tanto interés y amenidad a los periódicos, nos hemos permitido improvisar un crimen nuevo, e inventado expresamente para nuestros apreciados suscriptores” (*Ibidem*).

## 9.2.b. El periodista como medio: cuentos con periodistas

Hasta aquí nos hemos referido a los cuentos que consideramos que versan específicamente sobre el periodista y que serían, por tanto, lo que hemos llamado “Cuentos de periodistas”. A continuación centramos la atención en los cuentos en los que el periodista es uno más de los personajes de los que se sirve el autor para el desarrollo de la trama. Serían, siguiendo la nomenclatura anterior, “cuentos con periodistas”. En los relatos siguientes, el objetivo principal del autor no parece ser reflejar ninguna cuestión periodística, pero se vale de la figura del periodista para reforzar o enriquecer el mensaje del cuento. Es interesante comprobar qué función desempeña el periodista en estos relatos y tratar de aventurar por qué se recurre a él. Para José María Merino, una de las principales diferencias entre el cuento y la novela es que los cuentos no toleran elementos accesorios, por lo que la inclusión de un periodista en la trama nunca será anecdótica o casual. A diferencia de la novela, en la que cabe lo accesorio, los personajes o los motivos de los cuentos siempre serán elementos sustantivos, sostiene Merino:

A mi entender, los cuentos encierran el sentido prístino del arte de narrar. La novela es una construcción plural, con elementos accesorios que van sosteniendo a los elementos principales. Conforme se avanza en su elaboración, lo sustantivo y lo adjetivo van entrelazándose y todo ello junto, si se consigue la feliz culminación del proceso, acaba sosteniendo el texto con similar capacidad de apoyo. Sin embargo, los cuentos no toleran elementos accesorios. Todos los materiales del cuento tienen una función principal: de ahí la difícil concisión a que obligan, que no está sólo en el empleo de las palabras, sino —sobre todo— en la previa selección de los motivos. (1993: 143-144).

Nos interesa estudiar en este apartado cuál es esa “función principal” que se atribuye al periodista en los cuentos que presentan realidades distintas a la periodística. En el relato de Robustiana Armiño<sup>361</sup> titulado “El padre Veitia” tiene lugar la conversión de un personaje irreverente y de vida disoluta en el marco de un idílico paraje, el que rodea al monasterio de Bolarque (Guadalajara). Tras conocer allí al venerable padre Veitia, un joven se replantea el rumbo de su desordenada vida. El converso es un periodista de la capital, don Narciso. Su aspecto es el propio de un personaje cuya vida discurre en la licenciosa corte:

[...] joven y elegante, llevaba un holgado traje [sic] gris de exquisito gusto, zapatos leonados con grandes lazos flotantes y un gracioso fieltro de anchas alas, que daba mayor realce a sus hermosas y distinguidas facciones. Y sin embargo, en aquella frente tan joven se proyectaban

<sup>361</sup> Sobre Robustiana de Armiño, véase Hernando, B. M. (2014). “Robustiana Armiño, la moderada exaltación”, en *Arbor*, vol. 190, nº 767.

ya las precoces arrugas del calavera, y la sonrisa que agitaba sus encendidos labios, coronados de un espejo bigote rubio, era la sonrisa cínica e insolente del cortesano descreído. (*La Moda Elegante*, 22-3-1869).

La narración, que aparece etiquetada por la autora como “leyenda”<sup>362</sup>, se adentra en el bello paisaje que rodea al monasterio de los monjes carmelitas descalzos de Bolarque, en la provincia de Guadalajara. Contiene ricas descripciones del entorno y apuntes sobre la historia del lugar y sobre los accidentes geográficos que enmarcan el privilegiado enclave. La conversión de Narciso es una prueba más de la bondad del padre Veitia, cuya juventud, según se narra más adelante, fue también desordenada hasta que una promesa le llevó al encierro voluntario en Bolarque.

El final de la leyenda insiste en la provechosa amistad que el periodista estableció con un personaje tan noble como el padre Veitia:

Narciso, que impresionado por las sombrías leyendas del desierto de Bolarque fue desde entonces uno de los mejores amigos del P. Veitia, falleció algunos años después, joven todavía y cuando el porvenir le brindaba un lugar distinguido en la república de las letras. (*La Moda Elegante*, 6-4-1869)

En este cuento, el periodista se presenta como paradigma de personaje propicio para la conversión por su vida escandalosa y sus corruptos ideales. Es un excelente ejemplo de personaje licencioso y pragmático, que refuerza con su conversión la capacidad beatífica del padre Veitia y del entorno natural, sublime y apartado, al que se traslada para conocerlo. Atendiendo a la clasificación que Mariano Baquero Goyanes propone en *El cuento español en el siglo XIX*, podríamos considerar que este relato se encuentra entre el *cuento religioso* y el *cuento rural*, “un tipo de cuento esencialmente decimonónico” (Baquero Goyanes, 1949: 349). Además del motivo de la conversión, está presente el tópico del *Beatus Ille* y aparecen además algunas referencias en el texto a la feliz vida retirada que recuerdan a la conocida oda de Fray Luis de León, como la siguiente exclamación del periodista Narciso: “¡Qué felicidad la del que pasa la vida en el desierto, lejos de las tempestades del mundo, que anonadan el alma y secan el corazón! La del que ve resbalarse los días y las noches entre el incienso de la oración y el aroma de las flores...” (*La Moda Elegante*, 6-4-1869).

El periodista encarna también las falsedades y frivolidades de la ciudad en otra narración que, como el cuento anterior, plantea la oposición entre la ciudad y el pueblo para reforzar el tópico del *menosprecio*

---

<sup>362</sup> Siguiendo a Baquero Goyanes, que los autores etiqueten un relato como *cuento* o como *leyenda* es una cuestión de pura clasificación temática: así como existen cuentos humorísticos, trágicos o sociales, los hay también legendarios (1993: 122), por ejemplo, “El padre Veitia” de Robustiana de Armiño.

*de corte y alabanza de aldea*. El anónimo “El escultor de la montaña” narra la desdichada aventura cortesana de un joven escultor, Hipólito Clofin, natural de una tranquila aldea. Instigado por un personaje notable de la capital que ha recalado en el lugar del protagonista y ha alabado la calidad de sus esculturas, el sencillo artista se traslada a Madrid. Allí su guía y consejero será el periodista Carlos Doverto, personaje ducho en las ficciones de la corte. El periodista inventa una biografía sugerente para Clofin y le consigue los primeros clientes y admiradores. Cuando Clofin se disgusta al leer algunos epigramas sangrientos contra él publicados en la prensa, el periodista trata de explicarle cómo desde los periódicos se construyen y destruyen reputaciones constantemente: “Doverto le hizo observar tranquilamente que esto era uno de los inconvenientes de la celebridad. ¿Por qué se admiraba de que los mismos medios empleados por sus amigos para hacerle célebre, lo fuesen por sus enemigos para hacerle ridículo?” (*Museo de las Familias*, 1850).

La función de Doverto es enseñar al inocente Clofin a desenvolverse en el frívolo ambiente artístico madrileño. Cuando Clofin se da cuenta de la que superficialidad y los valores efímeros imperan, descubre que jamás podrá ser feliz en la corte y regresa la provincia, olvidado por todos los que antes le admiraron. Las últimas líneas del relato ofrecen la moraleja de la triste historia de Clofin, según él mismo la expresa al cura de la aldea poco antes de morir:

Pueda todo esto servir de lección. Si algún otro, tentado por vanas promesas, quiere abandonar nuestros valles por las grandes poblaciones, refiérale Vd. mi historia, padre cura; dígallo Vd. lo que cuesta la celebridad; aconséjele Vd. que cultive su corazón y su inteligencia, no para el provecho, sino para el deber, puesto que la alegría en la tierra solo se concede a las almas honestas, puras y sencillas. (*Museo de las Familias*, 1850)<sup>363</sup>

Es significativo que en ninguno de los dos cuentos anteriores el periodista represente al joven inexperto que llega a la capital, sino la figura antagónica: en estos ejemplos, el periodista es la encarnación de los valores efímeros y frívolos de la ciudad frente a la sencillez y la nobleza de la aldea.

Dos títulos más podrían sumarse a los relatos en los que el periodista simboliza los valores y las costumbres de la corte: “La entrevista” de José Selgas (*La Moda Elegante*, 6-12-1873) y “La serenata”,

---

<sup>363</sup> En la novela *Pedro Sánchez*, de José María Pereda (1883), encontraremos un moraleja semejante a la que aparece en “El escultor de la montaña”. El protagonista, Pedro Sánchez, concluye la rememoración de sus aventuras periodísticas y políticas de juventud en la capital así: “Bien sé que me expongo a que el soplo de algún diablillo enredador esparza, a la hora menos pensada, mis papeles por el mundo. Yo lo daré por bien empleado, con tal que el ejemplo de mis desengaños llegue a servir a alguno de escarmiento.” (1990a: 432). En ambos relatos se invita a pensarse bien el abandonar la aldea persiguiendo vanas esperanzas.

de Eduardo López Bago (*La Ilustración Artística*, 22-6-1885). En ambos el periodista figura como un personaje prototípico de los ambientes de la sociedad distinguida; personaje que se distingue por el “aplomo magistral” con el que sostiene ideas disparatadas en el relato de Selgas, y por su impertinencia en el entierro de una condesa en el cuento de López Bago.

A través del periodista se pueden mostrar al lector ambientes y escenas que, en principio, no están al alcance de cualquier individuo por diversas razones. Eduardo Palacio ofrece una interesante radiografía de la pobreza parisina a través de los ojos de un periodista, probablemente él mismo, en “El asilo de la prensa” (*La Época*, 31-1-1891). El periodista tiene un acceso privilegiado a ciertas esferas de la realidad y lo comparte con los lectores; en este caso, relata su experiencia en un comedor de personas necesitadas que existe en la exuberante capital francesa. Adoptar la voz narrativa del periodista resulta útil porque permite indagar en aspectos de la sociedad que, en principio, no resultan tan visibles al resto de ciudadanos. Esta era, recordemos, una de las razones por las que los periodistas se decidían a escribir sus autobiografías: su profesión les ha permitido acceder a los recovecos menos conocidos o menos accesibles de la sociedad.

El periodista tiene fama de verlo todo y de saberlo todo. No es extraño, por tanto, que sea el cronista perfecto de los chismes o las aventuras que ocurren en un lugar en el caso de las narraciones enmarcadas, es decir, en las que se inserta un fragmento metadieético dentro de la narración principal. En el cuento “San Marcos 3, 3º” de Eduardo López Bago y tan similares que son prácticamente el mismo, el periodista José Téllez ejerce el reinado de la opinión pública: todo lo sabe y todo lo controla. Él es quien relata al narrador la truculenta historia que da nombre al cuento<sup>364</sup>. Así lo presenta López Bago:

Llamábase don José Tellez y era fundador y propietario del periódico de mayor circulación y de más prestigio que por entonces se publicaba. No tenía otra carrera ni tuvo nunca más profesión que la honrosa del periodismo. Llamábasele y se llamaba él mismo el *diablo cojuelo* de la capital. Era Téllez un verdadero rey de la opinión pública, consejero elegido por el poder cerca del pueblo, mandatario nombrado por el pueblo cerca del poder. Había concebido del periódico la idea que se adquiere del acero bruñido, espejo en que todos pueden mirarse, y que los que se ven feos no pueden romper. (*La Ilustración Artística*, 8-9-1887).

---

<sup>364</sup> La historia que se narra es muy similar a la que López Bago había publicado con el título “La ciudad muerta” en 1884, en la *Revista de España*. Aquella primera versión era más breve con respecto a la que apareció después en *La Ilustración Artística* en 1887 y en ella no se citaba al periodista José Téllez, alias *Diablo Cojuelo*.



Ilustración 9: Grabado de Méndez Bringa para "La Pepona", en *Blanco y Negro* (2-2-1919). El periodista Miguel Muro ofrece su ayuda a la protagonista

Además de un buen conocimiento de las anécdotas e historias populares, el periodista, sobre todo el periodista informativo que ha de recorrer los lugares en los que se generan las noticias, tiene un buen número de contactos y la desenvoltura necesaria para ser ejercer la función de ayudante del protagonista. En el cuento "La Pepona", Emilia Pardo Bazán presenta a Miguel Muro, un periodista que ayuda a la protagonista del relato a encontrar a sus padres:

Era un sujeto como de unos veinticinco años, no muy bien trajeado, desmedrado y de mal color, pero de fisonomía alegre e inteligente. Redactor de un periódico de noticias, venía a ejercer su oficio, y el instinto de información le llevaba a interrogar a aquella niña, de hermosura disimulada por lo humilde de la vestimenta y el desaliño del peinado. (*Blanco y Negro*, 2-2-1919).

Emilia Pardo Bazán construye un personaje que es un buen ayudante porque tiene los contactos y la soltura necesarios para resolver el enredo. Si además, como el caso de Miguel Muro, es humanitario y solidario, el periodista puede ser un personaje ejemplar, como en este cuento. Muro combina el instinto periodístico con la compasión:

El asunto se prestaba a una información sabrosa y emocionante en el periódico; pero Miguel pensó, y con razón, que la publicidad comprometería el resultado de las gestiones que interesaban a la niña. Un movimiento de su corazón le impulsaba a protegerla eficazmente. No era él ningún personaje; pero, sin serlo, tenía en su mano hacer una buena obra, y pareciéndole que la chiquilla no estaba manchada por el vicio, ni era una profesional de la mentira, propuso en su corazón ampararla, y al mismo tiempo servirse de su historia para una novela interesante. (*Ibidem*).

No abundan los relatos en los que el periodista sea un modelo de conducta, por lo que "La Pepona" introduce un periodista "excepcional". Mucho menos excepcional resulta encontrar a un periodista asociado a una polémica generada por criticar en prensa la actuación de una artista. También era muy frecuente que los periodistas tomaran parte en duelos con otros periodistas o con individuos que se habían sentido ofendidos por sus artículos, según hemos comprobado al estudiar sobre todo las obras autobiográficas de periodistas. En el cuento "La gloria y el arte" (*El Correo de la moda*, 18-2, 26-2, 10-3 y 18-3 de 1875) se dan cita estos dos tópicos: Daniel de Montemar es un pérfido redactor de periódico



que se enfrenta en duelo a Alfonso de Mendoza, vizconde de Tudela, y lo mata. El motivo tiene que ver con una cantante italiana, Rosario, a la que ha atacado desde la prensa. En este relato el periodista se presenta como un personaje despreciable que acaba con la vida del protagonista masculino de la historia de amor que se narra.

Un curioso relato anónimo recoge otro de los tópicos tradicionalmente asociados al periodista: es un personaje que convive con la mentira. *El Periódico para Todos* publicó en 1872 el cuento anónimo “La Verdad”, subtítulo “Cuento indio”. El relato aborda tangencialmente la compleja relación entre el periodista y la verdad. Ambos están condenados a no estar nunca juntos. Se propone la siguiente situación: un faquir descubre a la Verdad, una joven que pasea desnuda por la india. La Verdad llega a la casa de un periodista que se dedica a adular a los personajes de la corte a cambio de los restos de los banquetes palaciegos. La joven impide trabajar al periodista porque borra inmediatamente todo lo que escribe. Escapa de la casa del periodista y se refugia en otros lugares en los que tampoco es bienvenida, pero siempre sobrevive a los ataques que se le asestan. “La Verdad” es un cuento en clave, un “cuento oriental” que censura los excesos del poder y los intentos de asfixiar la verdad: “Los hombres poderosos creen que la Verdad ha muerto, porque llegan a sofocarla algún tiempo, pero esto no es cierto; el aire libre la vuelve la vida, y la nuestra resucitó y aprovechó las tinieblas de la noche para evadirse del jardín” (*El Periódico para Todos*, 1-1-1872). En dos de las novelas que hemos trabajado se recurre al cuento oriental para propagar en prensa rumores sobre la vida íntima (en *El cuarto poder*, Armando Palacio Valdés, 1888) o para realizar veladas críticas al gobierno (en *Pedro Sánchez*, de Pereda, 1883).

Por último, encontramos al periodista noticiero como ejemplo de trabajador esforzado cuya rutina es delirante en “Las siete estaciones”, de Eduardo López Bago (*La Ilustración Artística*, 28-4-1884). En este cuento moral se pone al periodista noticiero como modelo de incansable trabajador. López Bago propone el peculiar periplo de dos personajes en clave dantesca. El protagonista del cuento participa en un viaje en tren junto a un amigo y una serie de individuos desconocidos. En cada parada un pasajero baja del tren para sufrir un castigo acorde a su pecado. En la séptima estación, el protagonista del cuento, que ha creído durante todo el trayecto que sólo era un observador de la dantesca situación, recibe también la condena para su principal pecado capital, la Pereza. El correctivo que se le impone es peculiar: “Serás noticiero. Tendrás diez duros al mes y una gratificación para botas” (*La Ilustración Artística*, 28 abril 1884). El perezoso personaje estará condenado a caminar sin parar para obtener informaciones y a recibir una remuneración exigua por su labor. La alusión a la gratificación para las botas conecta con la idea del *periodista peatón*, que ya hemos comentado en varias ocasiones.



## CAPÍTULO 10. EL PERSONAJE EN LA NOVELA

Cabe suponer que en la creación de personajes se funden en diversa medida tipos literarios heredados, personajes reales observados y el yo mismo del escritor (Wellek y Warren, 1974: 107).

El personaje es una categoría compleja y problemática. Considerado “la cenicienta de la narratología” (Garrido, 2007: 67), su estudio se ha visto tradicionalmente obstaculizado —o, desde otro punto de vista, enriquecido— por discusiones en torno a su propia esencia, sus funciones y su relevancia en el marco de la novela. En el presente capítulo nos limitaremos a recoger algunas de las más destacadas teorías sobre la naturaleza, la construcción y la interpretación del personaje en la novela.

A continuación estudiamos cómo integrar los elementos de análisis ofrecidos fundamentalmente por la semiótica literaria en un modelo que nos permita realizar un análisis completo y pertinente de nuestros personajes periodistas. Es decir, concretaremos y desarrollaremos los aspectos del estudio del personaje en los que nos vamos a apoyar, de acuerdo a ciertos postulados ofrecidos por la tradición en el estudio del personaje literario.

### 10.1. ¿Cómo estudiar al personaje novelesco?

Nos planteamos ahora una cuestión de peso en nuestro trabajo: ¿cómo podemos construir un modelo de análisis del personaje literario que aúne en la medida de lo posible las perspectivas de índole formal con

aquellas de orientación más realista?<sup>365</sup> La semiótica literaria ofrece, como hemos estudiado en anteriores apartados, un interesante marco de estudio del personaje que recoge aportaciones del formalismo y del estructuralismo sin olvidar la dimensión realista y comunicativa de la obra. Sin embargo, es necesario trazar un modelo propio de análisis. En una temprana cita de la María del Carmen Bobes, leemos lo siguiente al respecto de la construcción de modelos de análisis semióticos:

El método semiológico, tanto en lo que se refiere a la definición de unidades, como a su clasificación posterior (nivel taxonómico de la investigación científica), puede considerarse de momento como un conjunto de presupuestos más o menos generales, de posibilidades teóricas, de modelos explicativos, entre los que el investigador puede elegir el más adecuado (en conjunto o en partes determinadas) para el texto que analice, o para el aspecto que quiere conocer. (Bobes, 1977: 11)

Es decir, se debe considerar el tipo de texto así como el aspecto en el que se va a centrar la atención para formular un modelo operativo de análisis bajo los presupuestos semióticos. En una afirmación posterior, la autora retoma esta idea: “No hay un método práctico de análisis de textos que recoja los conceptos de la teoría semiológica literaria; parece que, en líneas generales, la teoría se configura antes que su aplicación al texto concreto, a pesar de que muchos de los conceptos ya definidos procedan del análisis de un corpus determinado” (Bobes, 1977: 7). La teoría se configura antes que su aplicación al texto concreto, pero es tarea del investigador seleccionar, de entre las aportaciones teóricas, los conceptos y categorías que mejor permitan alcanzar el objetivo propuesto. Esta es la vía que trataremos de seguir en nuestro trabajo.

Precisamos un modelo que nos permita conocer en profundidad al personaje literario del periodista en un corpus de diferentes novelas. El profesor de la Universidad de Vigo, Jesús González Maestro, ha realizado un análisis semiológico del personaje protagonista del cuento de Julia Ibarra *La melodramática vida de Carlota-Leopolda*, en el que aplica los conceptos manejados para el análisis semiológico de los personajes literarios a un personaje concreto. Maestro propone un modelo de comprensión y análisis que considera eficaz y que fundamenta en los siguientes aspectos: nombre propio, etiqueta semántica,

---

<sup>365</sup> Philippe Hamon también abordó las dificultades inherentes al método de estudio del personaje literario. Hamon advertía ya a principios de los años 80 del carácter tradicionalmente reduccionista del estudio del personaje, del que se derivaba la ausencia de descripciones globales de naturaleza semántica: “Aussi constatons-nous que les études centrées sur ce problème du personnage sont, presque toujours, et pour faciliter la delimitation même du champ d'étude, réduites à un seul 'thème' —ou à un seul personnage (par exemple: 'Le personnage X dans l'oeuvre Y'; ou: 'L'ouvrier, fa femme, Napoléon III, dans l'oeuvre de Zola'), et parlà même manquent, par conséquent, la description globale d'un système sémantique” (1983: 19).

funcionalidad y dimensión actancial, relaciones y transformaciones del personaje en el relato, intertexto literario y contexto social y transducción del personaje literario (Maestro, 1994: 464 y ss.).

Efectivamente, nos parece que la de Maestro es una aportación completa, estructurada y clara en torno al análisis semiótico de un personaje literario. Tomaremos algunas de sus propuestas para el análisis semiótico del personaje, aunque en nuestro modelo incluiremos también otros aspectos adicionales que nos ayuden a obtener un análisis más rico del personaje literario que nos interesa: el del periodista.

#### 10.1.a. Hacia un modelo de análisis semiótico del personaje literario del periodista

En el análisis del personaje literario del periodista nos centraremos en los siguientes aspectos:

##### *I. Introducción*

En este primer apartado tratamos de ofrecer el contexto de la obra objeto de análisis. Apuntaremos algunos datos sobre sus condiciones de producción, sobre la trayectoria de su autor y sobre los principales estudios en los que los teóricos se han ocupado de ella.

##### *II. Nombre propio*

El nombre propio es, generalmente, el más inmediato signo de ser que el discurso ofrece sobre el personaje en la novela. Pretendemos comprobar cómo se introduce el nombre del personaje del periodista en el discurso y si resulta un nombre prototípico o con una carga semántica previa o, por el contrario, supone desde el principio una etiqueta vacía para el lector. En cualquier caso, y siguiendo a David Lodge, el nombre del personaje literario no es nunca una etiqueta neutra: el bautizo de los personajes es una parte importante de su creación y por tanto —añadimos— de su interpretación. Los nombres propios para Lodge son siempre significativos:

Siempre significan algo, aunque sólo sea el carácter común y corriente. Los escritores cómicos, satíricos o didácticos pueden permitirse ser exuberantemente inventivos, u obviamente alegóricos, en los nombres de sus personajes (Thwackum, Pumblechook, Pilgrim). Las novelas realistas se inclinan por nombres corrientes con las connotaciones apropiadas (Emma Woodhouse, Adam Bede). (1998: 65-66).

El nombre que recibe el periodista desvela algunas de sus claves de significación. Nos interesa también comprobar si se alude al periodista con algún nombre distinto al propio, como apodos o apelativos, así como si el periodista se vale en algún momento de seudónimos en el ámbito laboral, estrategia frecuente en la profesión. Todo ello contribuye a la construcción de la etiqueta semántica del personaje.

### *III. Etiqueta semántica*

La etiqueta semántica se construye a partir de los datos que, de manera discontinua, el discurso proporciona sobre el personaje. En su elaboración participan los tres tipos de signos que revelan información sobre el personaje literario: signos de ser, signos de acción y signos de relación.

Resulta pertinente aquí atender a la procedencia de las informaciones sobre el personaje, por lo que estudiaremos los signos aportados por el narrador, los ofrecidos por otros personajes de la obra y los que se derivan de las acciones y relaciones del propio personaje literario del periodista.

### *IV. Consideraciones sobre la profesión*

Nos detendremos en los signos tanto de acción como de relación que ofrecen información sobre la percepción que el periodista tiene de su trabajo. Este análisis nos permitirá conocer cuál es la visión que el autor imprime a sus personajes sobre el mundo de la prensa y el periodismo.

### *V. Espacios y objetos del periodista*

En este punto centramos la atención en los ambientes en los que con mayor profusión se mueve el periodista. Asimismo, comprobamos la relación que el personaje mantiene con los distintos espacios de la novela y si en algún momento un determinado espacio actúa como símbolo del personaje del periodista.

### *VI. Funcionalidad y dimensión actancial del personaje*

Indagamos en el papel funcional del periodista en la ficción, a través del estudio de su condición de actante en el esquema narrativo. Para ello, trataremos de establecer qué tipo de secuencia funcional se desarrolla en el relato, y qué dimensión actancial se destina al periodista. Centramos la atención, en este caso, en los signos dinámicos —signos de acción y signos de relación— que aparecen en el discurso en referencia al personaje.

## VII. Transducción del personaje literario

Resulta frecuente que el lector, antes de acceder al encuentro con el personaje literario en el marco de la novela, se haya visto influenciado por lecturas, interpretaciones o críticas ajenas. Para Jesús Maestro, “el conjunto de todos estos conocimientos o impresiones adheridas o vertidas, a través de la historia de la crítica, sobre tal o cual personaje, es lo que transduce nuestra propia competencia como lectores a la hora de interpretar un texto” (Maestro: 1994: 491).

El estudio de la recepción resulta, para Vincent Jouve, indispensable en el marco del análisis del personaje:

L'étude de la réception, loin de s'opposer à l'approche immanente, en est le complément indispensable. Une fois les structures dégagées par le sémioticien elle intervient pour en mesurer les effets. L'intérêt actuel pour les problèmes de la lecture n'est donc pas un retour à la critique subjective et personnelle (la critique d'humeur) telle qu'elle existait, par exemple, au début du siècle. C'est pour le montrer que nous avons proposé une méthode. (1992: 259)

Lubomir Dolezel propone el término “transducción literaria” para referir el proceso de recepción, de interpretación y de transformación de los textos literarios<sup>366</sup>. Según sostiene el autor, los problemas concernientes a la comunicación literaria en las cadenas de transmisión han cobrado importancia en la poética semiótica durante las décadas recientes, y por tanto la teoría semiótica se ha desarrollado en paralelo y en competencia con otras teorías que se ocupan de la interpretación y de la transformación de los textos literarios (2002: 200).

En el caso más frecuente, el procesamiento de un texto literario por el receptor adopta la forma de lectura silenciosa; tal recepción cierra el circuito de la comunicación literaria. Si el resultado del procesamiento se articula en un texto nuevo (oral o escrito), producido por el receptor del texto original, se inicia la transducción literaria: se envía un nuevo texto, una transformación del original, a nuevos receptores potenciales (Dolezel, 2002: 200-201). Nos interesa conocer cómo es interpretado el personaje literario por el conjunto de valoraciones que la crítica ha vertido sobre él, como resultado de las lecturas, las publicaciones y los estudios que se han ocupado del análisis de su recepción e interpretación.

¿Qué fenómenos se recogen bajo el concepto de “transducción literaria” y son relevantes para nuestro estudio de la interpretación y transformación del personaje literario? Según apunta Dolezel, la

---

<sup>366</sup> El iniciador de la idea de la transducción literaria fue Jirí Levy, afirma Dolezel, quien concibe la teoría de la transducción literaria como una extensión natural de la poética estructural (Dolezel, 2002: 201).

transducción literaria comprende fenómenos tan complejos como la tradición literaria, la intertextualidad, la influencia, la transferencia intercultural, etc. Entre las actividades de transducción, cita el autor la incorporación de un texto literario (o de cualquier parte de él) a otro texto, la transformación de un género en otro (novela en obra de teatro, guión, libreto, etc.), la traducción a otras lenguas, la crítica literaria, la teoría y la historia, la educación literaria, etc.<sup>367</sup>

En virtud de todo lo anterior, nos proponemos en esta sección de análisis realizar una aproximación a la transducción del personaje literario del periodista en cada una de las novelas de las que nos ocupamos. Maestro ha propuesto tres formas principales de transducción del personaje literario (1994: 489):

1. Inmanencia textual: es la transducción que un personaje literario hace de otro en el seno del relato (interacción de predicados semánticos): personaje<sub>1</sub> a personaje<sub>2</sub>.
2. Crítica literaria: es la transducción crítica sobre una interpretación anterior, igualmente crítica (metatexto), acerca de uno o varios personajes literarios (texto): personaje literario + 1ª interpretación crítica + 2ª interpretación crítica o transducción.
3. Interpretación creativa: la transducción literaria (hipertexto) sobre la creación previa, e igualmente literaria (hipotexto), de un personaje de ficción: personaje literario de la primera obra + personaje literario de la segunda obra.

Se pretende realizar un acercamiento a las posibilidades de estudio de la transducción del personaje literario en la línea propuesta por los autores citados. De esta forma, indagaremos en la interpretación y las transformaciones posteriores del personaje literario del periodista en cada una de las novelas, que condicionan —o pueden condicionar— la experiencia de lectura de posteriores lectores. No trataremos de realizar un profundo estudio en este sentido, simplemente de extender nuestro punto de vista más allá de los límites de la obra literaria y de responder, al menos en cierta medida, al hecho de que no suele existir una lectura pura o virgen de los textos literarios. Atendemos fundamentalmente a dos cuestiones: las críticas publicadas en prensa sobre la novela y, si procede, el tratamiento del personaje del periodista en otras novelas del autor.

---

<sup>367</sup> El autor se ocupa en su artículo del análisis de dos formas de transducción literaria que considera que han recibido un original y estimulante tratamiento dentro de la poética semiótica de la escuela de Praga: la recepción crítica y la adaptación literaria. (*op. cit.*, 202 y ss.)

## 10.2. *Pedro Sánchez* (1883), José María de Pereda

### 10.2.a. Introducción

#### *Autoría y condiciones de producción*

José María de Pereda acabó de escribir *Pedro Sánchez* a finales del año 1883. Según documenta José Manuel González Herrán en su edición de la novela (1990a)<sup>368</sup>, el autor habría comenzado la redacción de la obra en octubre y antes de que acabase el año *Pedro Sánchez* ya se encontraba a la venta en las librerías madrileñas<sup>369</sup>.

Era la primera novela en la que el autor sumergía a su protagonista en la vorágine del Madrid de mediados del XIX, aunque ya antes había empleado la capital como escenario en el relato breve *La mujer del César*, incluido en el volumen *Bocetos al temple* (1876). Antes de *Pedro Sánchez*, Pereda había publicado *Tipos y paisajes* (1871), *Bocetos al temple* (1876), *Tipos transhumantes* (1877), *El buey suelto* (1878), *Don Gonzalo González de la Gonzalera* (1879), *De tal palo tal astilla* (1880) y *El sabor de la tierruca* (1882)<sup>370</sup>.

Las primeras críticas de *Pedro Sánchez*, la mayoría en tono laudatorio<sup>371</sup>, resaltaron su condición de “novela madrileña”; Emilia Pardo Bazán afirmó que, al fin, Pereda “se había decidido a salir de su huerto”, aludiendo de esta forma al velado consejo que ya le había dado en *La cuestión palpitante*:

Si algún día concluyen por agotársele los temas de la *tierruca* —peligro inminente para un genio como el de Pereda—, por fuerza habrá de salir de sus favoritos cuadros regionales y buscar nuevos rumbos. No falta, entre los numerosos y apasionados admiradores de Pereda, quien desea ardientemente que varíe la tocata: yo ignoro si hacerlo sería ventajoso para el gran escritor; [...]. (Pardo Bazán, 1989: 313)

<sup>368</sup> Esta será una de las ediciones que emplearemos para el análisis del personaje. Es la más moderna y la que, por tanto, recoge y comenta anotaciones de ediciones y estudios anteriores. Existe también una edición de *Pedro Sánchez* a cargo de José María de Cossío (Espasa Calpe, 1968) a la que también haremos referencia. Una temprana edición de sólo una selección de capítulos de la novela fue la realizada en Boston, en 1916, por R. E. Basset.

<sup>369</sup> En carta a Marcelino Menéndez Pelayo, escribe Pereda con fecha del 8 de diciembre de 1883: “*Pedro Sánchez* podrá estar a la venta el 22, según me lo asegura Tello; por lo cual no firmo pliego para tu ejemplar, contando con entregártelo aquí.” (Pereda y Sánchez, 1953: 78).

<sup>370</sup> La Biblioteca Virtual Cervantes cuenta con una página web realizada por especialistas en la obra del autor y que reúne datos, cronología, bibliografía selecta, estudios y otros documentos sobre José María de Pereda. Puede consultarse en [http://bib.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/pereda/index.shtml](http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/pereda/index.shtml).

<sup>371</sup> Nos ocuparemos con más detenimiento de la recepción e interpretación crítica de la obra en el epígrafe dedicado al estudio de la transducción del personaje.



Posteriores interpretaciones de la novela han señalado su superioridad respecto a otras producciones del autor, como la de Jean Camp, que afirmaba en 1937: “Si dans le cours du temps, bien des livres de Pereda ne seront plus connus qu’à l’état de fragments, trois d’entre eux continueront de se lire et de plaire et, à côté de *Peñas arriba* et de *Sotileza*, *Pedro Sánchez* complètera une trilogie bien représentative d’un beau talent et d’une belle âme” (1937: 167).

Aunque *Pedro Sánchez* muestra el ambiente cultural, político, social y periodístico del Madrid de mediados de los años 50, aparece también la montaña, con sus costumbres y sus paisajes. La comparación entre ambos ambientes es uno de los motivos fundamentales, que además ha llevado a parte de la crítica a interpretar la obra como un testimonio de la corrupción moral que provoca la gran ciudad, frente a la bondad e inocencia de la vida y las costumbres rurales, lo que supondría un reflejo del tópico de “menosprecio de corte y alabanza de aldea” (González Herrán, 1983, Akers, 1984). Este es un motivo que hemos encontrado ya en relación con el periodista: en los artículos costumbristas que hemos manejado (por ejemplo, en Andueza, 1843; Garay de Sarti, 1872; Zamora y Caballero, 1872; Ossorio, 1877, entre otros), los orígenes del tipo del periodista se relacionan con la provincia. En las autobiografías es también frecuente encontrar la narración de la salida de la provincia y la llegada a la capital, casi a modo de rito de paso: Francisco Flores García (1913) o Emilio Gutiérrez Gamero (1848) abordan en sus memorias el tránsito a la capital, aunque encontramos una diferencia fundamental entre Pedro Sánchez y los ejemplos precedentes de periodistas que van a Madrid a hacer fortuna. En la novela de Pereda se enfatiza la ausencia de ambiciones o de contacto del protagonista con el periodismo. Pedro Sánchez acaba trabajando en una redacción por casualidad; el personaje no salió de su lugar con la intención de trabajar en la prensa, ni siquiera de publicar alguna obra literaria. En los textos costumbristas y en las autobiografías se caracteriza al aspirante a periodista madrileño como un joven avisado, que ya ha tenido contacto con la prensa provincial, que ha idealizado la vida en la capital y que se traslada allí para ser periodista y acceder desde ahí a puestos más elevados. En la novela de Pereda encontramos, por tanto, un caso atípico de periodista provinciano.

El protagonista de la novela, Pedro Sánchez, viaja desde su pequeña y tranquila localidad natal, situada en plena montaña cántabra, hasta Madrid, con el objetivo de encontrar una colocación que le permita disfrutar de una vida desahogada y que le asegure un porvenir. El instigador e impulsor del viaje es Augusto Valenzuela, un político de la capital que veranea con su hija Clara en el pueblo de Pedro<sup>372</sup>. En

---

<sup>372</sup> El veraneante madrileño en las montañas cántabras es uno de los personajes recurrentes en la obra de Pereda, como ha puesto de relieve Ronald Quirk en “Reappearing Characters in the Works of Pereda”:

un principio, Pedro pretende obtener un puesto en la administración gracias a la prometida intermediación de Valenzuela; es de notar que ejercer el periodismo o la política son opciones que se encuentran lejos de sus intenciones y aspiraciones juveniles. No obstante, la primera ocupación de Pedro Sánchez será en la redacción de un batallador periódico madrileño, primero como administrador y poco después también como periodista. Esta tarea le permitirá conocer a fondo la sociedad y la política de la capital y pasar de ser un mero observador de la vida madrileña a un activo participante en los acontecimientos del momento.

La novela se plantea como una melancólica narración de las memorias del protagonista. El empleo de la primera persona narrativa y la distancia temporal del momento de la narración —octubre de 1883— con los sucesos narrados —el periodo comprendido entre, aproximadamente, 1845 y 1857<sup>373</sup>— permite al narrador realizar con cierta frecuencia comentarios y digresiones de tipo premonitorio, tal como ha señalado González Herrán en la introducción a su edición de la obra (1990a) y ha estudiado Gullón (1976: 6991), quien afirma: “Siendo su intención contar una novela, la de su vida, y no una Historia, de ésta sólo contará lo que sirva a sus propósitos y haya sido parte de su vida” (1976: 81). El subjetivismo propio de la narración en primera persona permite dotar a la novela de un tono de profunda melancolía y, a veces, incluso de agrio desencanto, propio de quien recuerda el pasado y se lamenta de los errores de juventud.

### *Forma narrativa: las memorias de Pedro Sánchez*

Las memorias, como las cartas, presuponen un lector que justifique que, alcanzado cierto estadio, el narrador-actor haga un balance de sus aventuras o de su experiencia (Bourneuf y Ouellet, 1981: 208). Además, esta modalidad narrativa implica la clara parcialidad en la exposición de los hechos, que están filtrados por las ideas y vivencias de quien da cuenta de ellos, tal como sostiene Gullón al referirse a *Pedro Sánchez*: “en Pedro Sánchez, el narrador establece desde la primera línea relaciones de intimidad

---

Pereda portrays Santander as a city of two societies. It is the tough, down-to-earth seaport of fishermen, fishwives, and young thieves depicted in *Sotileza*. But it is also the playground for rich, or appearing to be rich, summer vacationers from Madrid. these temporary residents move about in a seasonally transplanted ambience of parties, theater, and social pretense. Pereda depicts them, one by one and type by type, in *Tipos trashumantes*. Some of these vacationing madrileños reappear in Madrid in the later novels *Pedro Sánchez* and *La Montálvez*. (2013: 29).

<sup>373</sup> Aunque el tiempo de la historia que se narra en la novela comprende desde la infancia del protagonista hasta su salida de España, el periodo en el que se centra la narración es el que corresponde a la estancia de Pedro en Madrid, es decir, desde su llegada en 1852 hasta su salida del país tras el duelo con Barrientos, en 1857. La edición de la novela preparada por González Herrán ofrece un cuadro cronológico en el que se recoge la relación de fechas con los episodios de la vida del protagonista. (véase 1990a: 433 y ss.).

con el lector: le pone en contacto inmediato con los hechos o, mejor dicho, con una versión de los hechos. Pedro cuenta su vida para que sirva de ejemplo, cualquier lector será bienvenido y ejemplarizado.” (1976: 89). Esta parcialidad, por otro lado, presupone un mayor grado de libertad interpretativa de los hechos para el lector: es posible disentir de lo que, en definitiva, no es más que una versión personal de unos determinados acontecimientos (Gullón, 1976: 90).

Las experiencias y acontecimientos que el narrador pone por escrito constituyen, de alguna forma, el patrimonio de su vida.

En casa leo, trabajo en carpintería menuda, y últimamente he escrito todo lo que acontece. ¿Por qué, siendo de tan penoso recordar lo que más abunda en ello? ¡Qué sé yo! Quizá porque, al entretener horas sobrantes de las pesadas noches de invierno, escudriñando los pliegues de la memoria y los escondrijos del corazón experimento cierto placer algo parecido al que siente el avaro al revolver y manosear su tesoro; pues, al fin y al cabo, de breves goces y de amargas y muy hondas pesadumbres se compone el caudal de la vida humana. (1990a: 432).

Pérez Gutiérrez señala que al final de su vida, queda a Pedro Sánchez el tesoro de los recuerdos, entre los que se encuentra la reminiscencia de la pérfida Clara: “queda un tesoro deleznable: el del recuerdo, el de los recuerdos, aunque algunos sean tan insidiosos como la aborrecible figura blanca, con el pelo desgredado, el entrecejo fruncido y los ojos fulminantes, que Pedro sigue viendo erguida sobre los escombros del caserón que él mismo ha hecho demoler” (1985: 117).

En principio, Pedro apunta a ese deseo de recordar, de volver una y otra vez a revivir los episodios de su biografía, incluso los más amargos, como la única justificación de su labor de escritura. Sin embargo, realiza una velada alusión a su posible carácter doctrinal: “Bien sé que me expongo a que el soplo de algún diablillo enredador esparza, a la hora menos pensada, mis papeles por el mundo. Yo lo daré por bien empleado, con tal de que el ejemplo de mis desengaños llegue a servir a alguno de escarmiento” (1990a: 432). Pérez Gutiérrez considera que Pedro Sánchez no escribe sus memorias de juventud, sino sus confesiones de hombre arrepentido de un doloroso pasado, en la línea de las confesiones agustinianas que Pereda seguramente había leído (1985: 94).

### *¿Novela autobiográfica?*

La coincidencia entre algunos de los episodios vividos por el protagonista de la novela y el mismo José María de Pereda, junto a la voz narrativa que emplea la novela —la primera persona, derivada de la

narración de memorias—, ha llevado a algunos críticos a plantear que la novela podría tener cierto carácter biográfico y que, por tanto, las similitudes entre autor y personaje se explicarían porque el segundo constituiría un trasunto del primero<sup>374</sup>. Benito Madariaga de la Campa, en su biografía del escritor, señala un amplio abanico de puntos de conexión entre la vida de Pereda y la del ficticio Pedro Sánchez (1991: 258-260) algunos de ellos cuestionables, como la asistencia al teatro Real, al café “La Esmeralda” o los bailes de Capellanes, que eran costumbres arraigadas y por tanto compartidas por buena parte de la sociedad, además de por Pedro Sánchez y José María de Pereda. Cossío da por sentada la correspondencia entre la vida de Pereda y la del personaje, al menos en relación a determinados episodios de la biografía del autor: “De la impresión que su primera salida de la montaña le causara, nos ha dejado testimonio en la relación del viaje de Pedro Sánchez, de Santander a Madrid, que puede leerse en la novela de ese título” (1988: XVIII).

Nos limitaremos aquí a señalar algunas de las coincidencias y diferencias entre la vida del escritor cántabro y la del ficticio Pedro Sánchez que destaca González Herrán en su edición de la obra de Pereda. Nos interesan, sobre todo, las que atañen a la formación intelectual y a la relación con el periodismo en ambos. Profundizaremos en estas cuestiones al ocuparnos de la transducción del personaje literario de Pedro Sánchez, en páginas posteriores.

Pereda viajó a Madrid en 1852 para ingresar en la Academia de Artillería. En ese mismo año, se cuenta en la novela que Pedro Sánchez dejó su aldea y puso rumbo a la capital en “La Peninsular”, cargado de expectativas e ilusiones. El autor de *Pedro Sánchez* permaneció en Madrid durante dos años y, aunque hay constancia de que no logró entrar en la citada Academia, no se sabe muy bien qué ocupaciones tuvo en la capital. Se alojaba en una posada con otros estudiantes montañeses, como Pedro Sánchez hizo al llegar a Madrid. Fue asiduo de las tertulias del Café de la Esmeralda y conoció en un salón literario a Patricio de la Escosura, detalles que también encontramos en la novela referidos a las vivencias de Pedro Sánchez. La gran afición al teatro se ha aducido, asimismo, como un punto en común entre autor y personaje; no obstante, el gusto por las representaciones era algo común en la sociedad de la época y no parece un dato demasiado significativo.

---

<sup>374</sup> Según González Herrán indica en su edición (1990a: 17), estas coincidencias entre protagonista y autor fueron ya advertidas en las reseñas inmediatas de la novela por autores como Ortega Munilla, Luis Alfonso o Leopoldo Alas, y reiteradas tras la muerte del escritor por J. M. Aicardo y L. Martínez Kleiser. González Herrán remite, para mayor profundización en esta cuestión, a su obra *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo*. Santander: Eds. de la Librería Estvdio-Ayuntamiento, 1983.

Entre las discrepancias que se han señalado entre personaje ficticio y autor, la más relevante es el regreso de Pereda a su tierra en el año 1854, ante el clima turbulento que preludiaba la inminente revolución de julio. El escritor no volvería a abandonar su entorno jamás, aunque desde allí colaboró activamente en prensa y publicó bastantes novelas. Pedro Sánchez está a punto de regresar a su lugar ante las derrotas y desengaños que sufre en Madrid; sin embargo, decide no retornar al hogar paterno y aceptar el trabajo de administrador en un incendiario diario progresista y antigubernamental: *El Clarín de la Patria*. Su intervención en la revolución de julio fue muy activa, debido a la condición de personaje conocido que adquiere tras sus primeras y vehementes publicaciones en el periódico.

El desempeño de la actividad periodística y crítica también marca una diferencia en ambos: si bien Pedro Sánchez empieza a ejercer pronto como periodista y crítico literario y de forma comprometida —de hecho, estas actividades le otorgarán cierta notoriedad pública—, Pereda no colaborará en prensa y cultivará la crítica literaria hasta algunos años después de la experiencia madrileña, ya desde Santander (1990a: 17).

Esta discrepancia esencial entre la vida de Pereda y los ficticios avatares de la existencia de Pedro Sánchez, junto a otras<sup>375</sup>, ha llevado a González Herrán a plantear *Pedro Sánchez* como la historia de la vida que Pereda estuvo a punto de vivir, pero a la que decidió —según se desprendería de la novela, acertadamente— renunciar<sup>376</sup>. La vuelta a las montañas sería, por tanto, un punto de inflexión. Este punto de vista resulta interesante porque justifica muy bien el tono de lección moral que destila la novela y del que Pereda habría querido dotar a la obra. *Pedro Sánchez* narraría, en consecuencia, una opción vital equivocada y de funestas consecuencias, que el escritor supo evitar pero a la que muchos sucumbieron. La advertencia final de la novela acerca del carácter ejemplificador de la obra, procedente de la pluma de un Pedro Sánchez derrotado, desengañado, pero también resignado, encaja perfectamente con esta postura.

Podemos enriquecer aún más el debate entre la realidad y la ficción desde la perspectiva que más nos interesa —la periodística— si señalamos que, además, en la novela se mencionan periodistas reales de la época, o que incluso se ha llegado a asociar la figura de algunos de los redactores con los que se

---

<sup>375</sup> El liderazgo en las barricadas callejeras, la oratoria encendida en los clubes revolucionarios, la carrera política o la pasión por una “mujer fatal” son otros de los datos de la vida de Pedro Sánchez que no coinciden con los de la biografía de Pereda, según apunta González Herrán (1990a: 17).

<sup>376</sup> Francisco Pérez Gutiérrez, sin embargo, plantea la novela en términos de “biografía equivocada” de Pereda, es decir, la obra sería la narración encubierta de la tentación de Pereda de haber tenido otras aventuras, de sido otro, en definitiva (Pérez, 1985: 117).

relaciona el ficticio Pedro Sánchez con periodistas reales del mediados del XIX. Baste señalar, de momento, que la figura literaria del periodista que se ofrece en *Pedro Sánchez* presenta una sugerente complejidad que trataremos de estudiar con el fin de poder aportar algunas conclusiones sobre la construcción y el sentido de este personaje en la obra.

#### 10.2.b. La etiqueta semántica de Pedro Sánchez

El eje de nuestro estudio es el personaje del periodista, por lo que aunque nos detendremos fundamentalmente en el estudio de Pedro Sánchez —periodista y protagonista de la obra— no descuidaremos a otros personajes que, aunque secundarios, también son periodistas o están directamente relacionados con el mundo de la prensa. Conviene recordar que los personajes secundarios son elementos que dotan de realismo o verosimilitud a la novela —por ello abundan en las novelas realistas— y su construcción es más libre dado que el autor carece de las exigencias derivadas del marco actancial. Por esto último, pueden llegar a resultar incluso más sugestivos que los personajes principales (Bobes Naves: 1985).

Los personajes de los que se rodea Pedro también nos interesan en la medida en que participan en los signos de relación del personaje; dedicaremos a ellos también atención de manera puntual pues contribuyen a la caracterización del personaje del periodista en *Pedro Sánchez*.

##### 10.2.b.i. Signos de ser

###### *Nombre propio*

En el caso de *Pedro Sánchez*, no encontramos una presentación del personaje que incluya su nombre de pila. El narrador y protagonista no menciona su nombre al comenzar el relato de sus memorias; no obstante, el lector asume desde el primer momento que es el mismo que da título a la obra: Pedro Sánchez. Si en un punto determinado de la narración se descubriera que Pedro Sánchez no es quien dirige sus memorias al lector, sino otro personaje de la historia, probablemente las expectativas de lectura habría sido frustradas.

¿Por qué elige Pereda el nombre de Pedro Sánchez para su protagonista? ¿Tiene algún significado esta elección? Aunque desvelar completamente esta cuestión está al margen de las posibilidades de la crítica, J. M. Aicardo planteaba en un artículo de la revista *Razón y Fe*, en 1906, la posibilidad de que el nombre del protagonista representara un indicio más del supuesto carácter autobiográfico de la narración. El

segundo apellido de José María de Pereda era Sánchez-Porrúa, lo que para Aicardo sugiere un indudable punto de conexión entre personaje y autor:

Poco traqueteado ha de estar en achaques de obras autobiográficas quien no columbre tras los tenues cendales de *Pedro Sánchez* una narración de la adolescencia del poeta y de su entrada en la villa y corte; quien no saltee y coja *in fraganti* tras el mocito montañés pretendiente a Valenzuela, tras el complejo protagonista Pedro Sánchez a nuestro ilustre montañés, no pretendiente a Valenzuela, sino aspirante a artillero; pero de iguales talentos, de semejantes aficiones, y hasta con nombre medio parecido a aquel, J. M. de Pereda Sánchez. (cit. en González Herrán, 2004).

En nota al pie, González Herrán apunta otras coincidencias entre el nombre del protagonista y el de personajes reales del entorno de Pereda: “Recordemos por otra parte que a partir de 1885 es frecuente en la prensa santanderina la firma de ‘Pedro Sánchez’, seudónimo que correspondía a José María Quintanilla, fiel amigo y portavoz crítico de Pereda” (1990a: 252). No pudo influir este dato en la elección del nombre de Pereda para su protagonista: la novela estaba ya a la venta a finales de 1883. Otra aportación en esta misma línea es la que realiza Gómez Aparicio y recoge González Herrán en la misma nota al pie: Ramón de Navarrete, el pionero de la crónica de salón, empleó como seudónimo inicial el de “Pedro Fernández”, antes de los más conocidos de “Asmodeo” y “Mefistófeles” (*ibidem*).

Al margen de estas interesantes coincidencias extratextuales señaladas por la crítica, nos parece que, en el marco ya de la novela, el nombre del protagonista tiene una característica que puede interpretarse como significativa de acuerdo a su periplo vital: tanto el nombre como el apellido resultan muy comunes, nada llamativos. Pedro Sánchez, al comienzo de sus memorias, alude a la generalidad de su apellido en irónico contraste con las vanidades paternas: “Yo era el menor de los hijos de mi padre, y en mí tenía éste puestos los cinco sentidos, no solamente por ser el benjamín de la casa, sino por mi calidad de varón, llamado, por ende, a conservar el apellido de familia, de lo cual se pagaba mucho el candoroso autor de mis días, ni más ni menos que si los Sánchez no abundasen en el mundo, [...]” (1990a: 48-49).

En la cita anterior, la distinta valoración que Pedro y su padre dan al apellido familiar sirve ya para ilustrar uno de los motivos que dominará la novela: el deseo del protagonista de no defraudar las ilusiones y expectativas paternas. Philippe Hamon apunta la posibilidad de que el nombre no sólo sea un signo de presentación del personaje: “Le nom, par exemple, peut être un capital, quelque chose à protéger, à faire fructifier, à défendre, à inscrire, à effacer, à léguer à la postérité, etc.” (1983: 135). En la figura del padre de *Pedro Sánchez* encontramos ese deseo de proteger y legar un nombre cargado

para él de nobles y honrosas connotaciones. Para Pedro, en cambio, las evocaciones de su nombre guardan relación con el carácter ordinario que sugiere el término “Sánchez”.

La condición de nombre habitual y sencillo de “Pedro Sánchez” se pone de relieve nuevamente tras las primeras experiencias periodísticas del protagonista. Sus publicaciones como revistero desencadenan un curioso fenómeno: se toma por un “modesto seudónimo” el que es su verdadero nombre propio. No hace el autor de las memorias ningún comentario al respecto de esta confusión, que también pudo haber sido provocada por el gacetillero de *El Clarín de la Patria*:

[...] desde que yo había leído en todos los periódicos liberales de Madrid estas palabras, remitidas, como supe andando los meses, por el gacetillero de *El Clarín*: “Están llamando la atención de todos los literatos las revistas críticas que publica en *El Clarín de la Patria* el distinguido escritor que oculta su verdadero nombre tras el modesto seudónimo de Pedro Sánchez.”. (1990a: 252).

No sabemos si la confusión está provocada por el gacetillero al que alude Pedro Sánchez, quien desde su mismo periódico remite la laudatoria sentencia al resto de publicaciones de la capital, o bien son los demás redactores quienes dan por hecho que “Pedro Sánchez” es el seudónimo tras el que se esconde un nombre real. En cualquier caso, el desliz muestra el hecho de que “Pedro Sánchez” no correspondería al verdadero nombre de un “distinguido escritor”, sino a su “modesto seudónimo”. Mediante este malentendido, Pereda refuerza el carácter corriente y poco original que sugiere nombre de Pedro Sánchez.

En una de las cartas del padre se reitera el carácter común del apellido Sánchez: éste le cuenta cómo la familia rival en la aldea, los García, se apoyan en lo común de la denominación de Pedro para cuestionar sus triunfos: “Estos García, a quienes he hecho que lean algo de ello por medio del señor cura, están que trinan, y sostienen que el que lo firma es otro Sánchez, que nada tiene que ver con los Sánchez de mi casa. ¡Qué burros!” (1990a: 263).

En consecuencia, ¿cabe suponer que el nombre del personaje encerraría un rasgo de su persona, el de la sencillez de sus orígenes? Existe un contraste cierto entre la simplicidad de “Pedro Sánchez” y la suntuosidad del nombre y apellido del que habría de ser su valedor en la capital, el poderoso político don “Augusto Valenzuela”.



En virtud de lo anterior, podemos apuntar la posibilidad de que a través de la simplicidad del nombre del protagonista se pretenda reforzar la idea de que cualquier sencillo joven procedente de la provincia podría, una vez en la capital, dejarse llevar por la ambición y el falso éxito al que conducen el periodismo y la política, actividades estrechamente vinculadas. Citando a David Lodge (1998: 65-66), los nombres de los personajes “siempre significan algo, aunque sólo sea el carácter común y corriente. [...] Las novelas realistas se inclinan por nombres corrientes con las connotaciones apropiadas (Emma Woodhouse, Adam Bede)”. En *Pedro Sánchez*, el rasgo de cotidianidad del nombre podría apuntar a la generalización del mensaje que la obra pretende transmitir. De esta forma, se fortalecería el carácter universal de censura y advertencia que imprime Pereda en la novela y el nombre sería un elemento más encargado de la transmisión de la moraleja de la obra.

A pesar de su sonoridad corriente, el nombre de Pedro Sánchez se transforma en símbolo de la oposición a la política gubernamental en el clima previo a la revolución de julio de 1854. Incluso Valenzuela se refiere a él como “el afamado revistero Pedro Sánchez” (1990a: 274). Matica avisa a Pedro de la importancia que su labor de oposición desde *El Clarín* está adquiriendo en el clima político del momento en estos términos:

[El Gobierno] sabe que el nombre de Pedro Sánchez, desde la publicación del *Cuento oriental*, que es obra suya, anda en todas las bocas que se complacen en decir algo malo de la situación; y que sería de gran efecto, por lo que desencantaría a las oposiciones, la aparición en todos los periódicos ministeriales de un sueltcito que dijera, sobre poco más o menos: “Desde hoy figura entre los redactores de *El Mensajero* el joven y afamado escritor Don Pedro Sánchez.” (1990a: 275-276)

La intervención activa y en calidad de líder de la revolución de julio marca un punto de inflexión en la trayectoria del protagonista pero, ante todo, en la consideración que éste tiene de sí mismo. En este momento toma verdadera conciencia del referente que hay detrás de un nombre como el suyo:

Entonces, de repente, me acordé yo de que era Pedro Sánchez, no el hijo del pobre hidalgo montañés don Juan Sánchez; no el inofensivo Pedro Sánchez que estaba allí como un curioso más; sino el Pedro Sánchez redactor de *El Clarín de la Patria*; el Pedro Sánchez “perseguido por la causa de la libertad”; el popular autor de un escrito incendiario, el Pedro Sánchez que acababa de salir del escondrijo donde burló la vigilancia de los esbirros del poder, que le buscaba porque su nombre era bandera de batalla en manos de la revolución; y aquella que fermentaba en derredor mío era, en gran parte, obra de mi ingenio, chispa, de mi pluma fulminante... (1990a: 292-293)

Cuando se dirige a la masa enfurecida con el gobierno, la reacción de las gentes confirma las connotaciones que su nombre ha adquirido a través del ejercicio activo del periodismo y su capacidad de influencia en la vida política y social a través de las páginas de *El Clarín de la Patria*:

—¡Pedro Sánchez!... ¡Viva Pedro Sánchez! —gritaron, abrazándome Bujes y alzando los otros los fusiles al aire—. ¡El defensor de los hijos del pueblo! ¡El perseguido por los enemigos de la libertad!

Cientos y cientos, y creo que miles de bocas repetían entonces mi nombre, cuya resonancia, no cabiendo en los ámbitos de la Puerta del Sol, fue a perderse en rugidos en todas las calles que desembocaban allí. (1990a: 295).

A pesar del carácter común de su nombre y su apellido, del que Pedro es consciente y que provoca que se tome su nombre por seudónimo y que incluso algunos vecinos de las montañas duden de su éxito periodístico, el protagonista no lo modifica para hacerlo más distinguido: Pedro Sánchez triunfa y fracasa con el mismo título. Se ha señalado la intertextualidad de la novela de Pereda con *Ilusiones perdidas* (Santiáñez-Tió, 1995: 347-356 y Gullón, 1976: 75), también protagonizada por un periodista. Sin embargo, poco tienen en común en cuestión de apelativos *Pedro Sánchez* y la novela de Balzac. El protagonista de la última renuncia al nombre que había usado al lograr el triunfo social: Lucien Chardon adopta el apellido materno y se hará llamar Lucien de Rubemprè<sup>377</sup>. En cambio, Pedro Sánchez no se plantea en ningún momento “ennoblecere” un apellido que sabe que es prosaico.

El nombre de *Pedro Sánchez* se va cargando de significación en el curso de la novela, hasta asumir las deshonras que finalmente padece el personaje. Cuando descubre la infidelidad de Clara y decide alejarse del ambiente madrileño, alude a las funestas resonancias que su nombre, antaño cargado de connotaciones de éxito y liderazgo, había terminado por cobrar: “Era preciso huir lejos, ¡muy lejos!... Adonde no hubiera llegado la funesta resonancia de mi nombre; adonde no me conociera nadie [...]” (1990a: 422).

### *Rasgos físicos*

Pedro se describe a sí mismo como un atractivo joven, opinión que refuerza con el parecer ajeno: “mozo ya de bien nutrido bigote, muy fornido de miembros, y, según público decir (no del todo desmentido por

<sup>377</sup> Similar operación realiza el protagonista de otra gran novela de formación francesa, *Bel Ami*: el advenedizo periodista Jorge Duroy modifica su apellido y lo convierte, por consejo de su esposa, en el más distinguido “Du Roy”. Guy de Maupassant publicó su *Bel Ami* dos años después de la aparición de *Pedro Sánchez*, en 1885 (en España se tradujo en 1889, según documenta Ezama, 2010: 234).

el espejillo de mi cuarto, ni por los más amplios de las pozas del lugar) la mejor estampa de galán que se paseaba en muchas leguas a la redonda" (1990a: 73). Los signos de ser que nos proporciona el protagonista se ven reforzados por la coincidencia de las gentes del lugar en atribuir cualidades físicas positivas a Pedro. No obstante, las opiniones y juicios ajenos al protagonista se ven matizados por la narración en primera persona, por lo que nunca llegaremos a contar con signos de ser procedentes directamente de fuentes distintas al personaje protagonista. Anthony H. Clarke incide en esta idea cuando señala que "toda la novela es una recreación de aquel entonces con la perspectiva levemente melancólica del hombre maduro de 'hoy'" (1992: 20). Las sensaciones del protagonista joven quedan delicadamente teñidas con la conciencia del hombre formado, experimentado y escarmentado que escribe sus memorias (*ibidem*).

A pesar de su de atractiva apariencia, Pedro se refiere a sí mismo como "sencillote aldeano" (1990a: 77). Es posible que esta afirmación, como muchas otras, pertenezca a la opinión del Pedro anciano que narra sus memorias y no a la del joven que nos está presentando, tal como apuntamos más arriba.

Los rasgos físicos pueden tener un valor fisionómico que oriente la interpretación psíquica de los personajes, según sostiene Bobes Naves (1985: 131). Esto ocurre con frecuencia en la novela realista, en la que las características físicas adquieren valor fisionómico y son indicio del carácter del personaje, de sus hábitos psicológicos o de su actitud intelectual. En *Pedro Sánchez*, determinados rasgos del joven Pedro pueden interpretarse en clave fisionómica. El personaje afirma que dejó pronto los entretenimientos infantiles junto a otros mozos del pueblo para cultivar la lectura y el estudio. Entre los motivos que justifican este cambio de costumbres está su delicado aspecto físico, que si bien colma las vanidades paternas, se opone a la rudeza y rusticidad de sus compañeros de juegos: "Como, demás de esto, era yo, por naturaleza, blanco de color, pulido de facciones y bien contorneado de miembros (lo cual era el orgullo de mi padre, pues me creía cortado por la mano de Dios para ser un caballero), creyéronme a lo mejor enfatuado para tales prendas mis rústicos camaradas; dieron en mirarme recelosos, y concluí por separarme de ellos y por hacer vida aparte, [...]" (1990a: 51).

Si el aspecto de Pedro cobra valor fisionómico en relación con sus costumbres —cambio de los juegos por la formación y la lectura—, no se puede afirmar lo mismo en relación con sus aspiraciones. Para el padre de Pedro, la refinada configuración de su hijo es motivo de orgullo, pues más responde a la de un caballero que a la de un aldeano. Para Pedro, en cambio, ni su gentil apariencia ni su condición de hombre con cierta afición a la lectura y al estudio entrañan, en principio, inclinaciones o aspiraciones de labrarse un exitoso porvenir lejos de su aldea natal. Pereda construye un personaje que alberga una

contradicción en su juventud: es, por un lado, un joven espabilado y con una formación y aficiones superiores a las del resto de jóvenes del pueblo. Por otro, y a pesar de lo anterior, no aspira a salir de su localidad natal.

El aspecto físico, que diferenciaba al protagonista en la aldea, es después origen del sentimiento de inseguridad que le asalta en la primera visita a la casa de los Valenzuela, recién llegado a Madrid. El lujo que impera en la vivienda del político manchego impresiona vivamente a Pedro, que todavía no está habituado a los ambientes selectos y observa un fuerte contraste entre su indumentaria y la majestad de cuanto le rodea. Si en la aldea no encajaba con las costumbres y aficiones de su círculo, tampoco en la ciudad se va a sentir seguro e integrado, al menos en un primer momento. El personaje experimenta la inseguridad propia de quien irrumpe en un mundo desconocido y hostil, ajeno a su formación, costumbres y presencia.

Jamás me había visto entre tanto lujo, ni lo había soñado siquiera; me daba lástima pisar aquel finísimo vellón con mis botas de becerro, y no me atrevía a sentarme sobre el pulido raso de la sillería. La dudosa calidad de mi vestido, aunque flamante, exageraba su ordinariez y aspereza entre aquellas tintas brillantes y delicadas, y yo mismo, aunque de buen cutis y no mal perfilado, me veía en los espejos con un no se qué de montaraz y palurdo que me hacía sudar de congoja. (1990a: 132-133)<sup>378</sup>.

La alusión recurrente a sus pulidas características físicas admite también interpretación fisionómica en el marco de la ciudad. En la aldea sus rasgos físicos le alejan de las gentes rústicas; en la ciudad esas mismas características no le confieren en un primer momento la seguridad necesaria para penetrar con aplomo en determinados ambientes. La imagen que ofrece Pedro Sánchez no acaba de encajar ni en la

---

<sup>378</sup> Resulta interesante la comparación de esta escena con la que se ofrece en *Bel Ami* cuando el protagonista, Jorge Duroy, acude por vez primera a un evento de la sociedad parisina. La percepción de la propia imagen y los sentimientos derivados de ella son radicalmente opuestos:

Como no tenía en su casa más que un pequeño espejo para afeitarse, no había podido contemplarse totalmente, y las pequeñas e incompletas visiones de diversas partes de su indumento le habían hecho exagerar la idea de incorrección al punto de creerse grotesco.

Sin embargo, descubriéndose ahora repentinamente en el espejo, ni se había reconocido. Se había tomado por otro, por un hombre más elegante y mundano que aparecía muy favorecido al primer golpe de vista.

Ahora, observándose con detenimiento, reconocía que verdaderamente su conjunto era satisfactorio. [...]

Al llegar al segundo piso descubrió otro espejo y aminoró su marcha para contemplarse al cruzarlo. Su postura le pareció verdaderamente elegante. Caminaba bien... Y una confianza inmodesta en sí mismo, invadió su espíritu. Ciertamente, triunfaría, con aquella figura, su deseo de llegar, la resolución que poseía y su independencia de ánimo. (1986: 29).

aldea, en donde se le tiene por “enfatuado”, ni en los ambientes selectos de la ciudad, en los que se siente, en palabras del protagonista, “palurdo”.

No obstante, esa agradable apariencia natural física le ayudará después a integrarse en los ocios de las clases acomodadas y facilitará después su tarea como revistero de salones. La linda estampa que ofrece la imagen de Pedro poco después de su llegada a la capital —bastante antes, por tanto, de su medro social— es resaltada por otros dos personajes: un compañero de pensión y el *cicerone* de Pedro en sus primeros contactos con la alta sociedad, el enigmático estudiante Matica. El primero de ellos, mozo aficionado a cortejar a jóvenes casaderas en procaces reuniones orquestadas por los padres de las muchachas, trata de convencer a Pedro de que inicie relaciones con la hermana de su novia. Para ello, alude a la privilegiada presencia de Pedro, que inevitablemente ha encandilado a la muchacha: “¡Y digo! Al ver ella que un mozo de tu estampa... porque, sin adularte, la tienes de primera; [...]” (1990a: 190).

Matica alaba con mayor énfasis la imagen que ofrece Pedro mientras se prepara para acudir a un salón de sociedad y le reprocha su condición de tímido y retraído: “En verdad te repito, Pedro Sánchez, que eres el más gallardo mozo que ha pisado madrileños salones; y te añado que provoca la ira de Dios quien, manejándose con la libertad y gracia que tú debajo de las prensas de la moda, se queja todavía de timidez y apocamiento.” (1990a: 196). El comentario de Matica supone una invitación a comportarse de acuerdo a sus atractivo porte. En esta misma circunstancia, Pedro comenta sobre su aspecto:

[...] y una noche me desconocía a mí propio, reflejándome en el espejo de la salita de la posada, embutido en la intachable librea que se exige a los hombres de *buena sociedad* en una tertulia que no es de etiqueta. Mi cabeza estaba hecha una escarola de rizos (especialmente por el lado derecho, prescripción de la moda reinante a la sazón), y obra eran del mismo peluquero que tal me había emperejilado la cabellera después de raparme la barba hasta sacar lustre al pellejo, las dos descomunales guías en que terminaban, a diestro y a siniestro, mis negros y lustrosos bigotes. (1990a: 195-196).

Una vez que la revolución de julio ha estallado y Pedro se ha alzado como uno de sus máximos defensores e instigadores, las referencias que se ofrecen al lector sobre los rasgos físicos de Pedro se centran en evocar recurrentemente su desaliño y descompostura. Esta imagen, sin embargo, le será de gran utilidad para desenvolverse en los círculos progresistas y ejercer como periodista revolucionario. Es decir, la apariencia del protagonista evoluciona desde la artificiosa elegancia del cronista hasta la desaliñada imagen del periodista de una publicación batalladora.

Cuando Pedro conoce a Redondo, director de *El Clarín de la Patria* y convencido progresista, comenta al respecto del atavío y ornamento de los sectores más liberales: “No tenía cincuenta años, y era bastante bien parecido; y aunque se preciaba de esmerado en el ornamento de su persona, atrasaba mucho, pero mucho en el reló [*sic*] de la moda imperante. Achaque era éste muy común en los hombres de sus mismas ideas. ¡Y si atrasaran sólo en el vestir y el afeitarse!... Pero no es de extrañar: ocupados en predicar el progreso, se olvidan de practicarle.” (1990a: 237-238).

El aspecto de Sánchez sufre una evolución ligeramente distinta a la que habíamos visto hasta ahora en otros periodistas. El periodista provinciano de cuentos y de artículos costumbristas solía llegar a la capital con una apariencia aldeana y, sólo después de alcanzar el éxito, modifica su imagen y sus costumbres por las de un gran señor. El protagonista de la novela de Pereda degrada su imagen tras el triunfo: su condición de conocido periodista revolucionario le hace cambiar sus elegantes maneras de señorito de provincia por la descompostura propia del periodista radical.

Encontramos referencias al desaliño del aspecto de Pedro cuando éste llega a casa de los Valenzuela para ponerlos a salvo de las hordas revolucionarias —“Mientras Pilita retrocedía dos pasos al verme penetrar de un salto y en tan sospechoso desaliño en su casa, [...]” (1990a: 297)—, cuando se dirige con aspecto de *condottiere* a los exaltados tribunos del *Círculo Patriótico* —“Llevaba toda la barba, que me había dejado crecer durante mi reclusión; holgado cuello de camisa con corbata suelta al desgaire; descomunal cuchillo de monte a la cintura, [...]” (1990a: 131) —y sobre todo cuando va a visitar a la familia de Clara después de haber pasado muchas horas combatiendo en las barricadas<sup>379</sup>. El aspecto salvaje del protagonista despierta en Clara un poderoso interés, de difícil interpretación para el protagonista:

Estaban tiznadas mis manos, y había sangre en ellas, y sangre también y polvo en mis vestidos; y debía tener yo todo el aspecto de un bandolero, cuando aparecí delante de la familia Valenzuela, y sin cumplidos ni ceremonias, rendido por la fatiga y las emociones, me dejé caer en el sofá, con espanto de Pilita, asombro de Manolo y no sé si admiración de Clara, porque

---

<sup>379</sup> El político y orador Cristino Martos participó activamente en la revolución. Ese mismo año de 1854 publicó una obra en la que apunta la sangrienta situación que se desencadenó en las calles de Madrid y a la que alude el protagonista de la novela de Pereda:

De modo que Madrid en su totalidad era un campo de batalla: en todas partes corría sangre; en todas partes retumbaban las detonaciones de las descargas y el estampido de los cañonazos: los hospitales de sangre, tanto de los paisanos como los de la tropa, recibían sin cesar heridos; aquí y allá era frecuente ver un cadáver abandonado ya de la topa ya de los paisanos; el vecindario estaba pues gratamente entretenido con un espectáculo grandioso, aquello era una batalla sacrílega, brutal, a la que se veía obligado el pueblo para prevenir nuevas y mayores brutalidades por parte de los enemigos de la libertad. (1854: 288).

nunca se leían en ella bien los sentimientos; pero en un buen rato no apartó de mí sus ojos fulgurantes. (1990a: 315).

La fulgurante mirada de Clara se podría interpretar, en un primer momento, como un signo de su atracción por las connotaciones de arrojo y bravura que insinúa el bárbaro aspecto de su protector. No obstante, el interesado y frívolo carácter que muestra el personaje de Clara a medida que avanza la novela sugiere que, lejos de encontrarse atraída en este momento por la valentía de Pedro, la joven está, probablemente, contemplando con satisfacción cómo sus planes de convertir a Pedro en una destacada figura del movimiento progresista que pueda mantenerla a ella y a su familia se están cumpliendo puntualmente.

Pedro es consciente del potente contraste que ofrecen su imagen y la de Clara: “Éramos Clara y yo, en aquel instante, tal para cual: yo un acabado modelo de matón de barricada, y ella la viva encarnación del genio inspirador de hazañas como las mías” (1990a: 316).

### *Rasgos psicológicos*

Pedro Sánchez es el menor de una familia de cuatro hijos. Esta condición de hijo menor y, además, único varón le convierte en depositario de las ilusiones de su progenitor de conservar y prestigiar el apellido familiar.

Sin embargo, el protagonista insiste en su condición primitiva de hombre escaso de ambición. En su juventud, el personaje se considera, sencillamente, dotado de una naturaleza conformista y carente de vocación por el periodismo o la política:

Ni por esto que afirmo se me tenga por un admirador romántico de la paz y la hermosura de mi aldea; téngaseme sencillamente, y se estará en lo cierto, por un mozo con las mejores condiciones de carácter para vivir muy a gusto en el elemento que me había tocado en suerte; siendo también de advertir que nada de ello era obra de enrevesadas filosofías, ni del esfuerzo de virtudes sobrehumanas, sino pura simple y prosaicamente, porque de ese barro quiso hacerme Dios. (1990a: 79).

La insistencia del autor en pintar a su protagonista como un personaje que no albergaba inicialmente ambición alguna de medro más allá de las fronteras de su tierra es un signo de ser que distancia al futuro periodista Pedro Sánchez de otros periodistas protagonistas de novelas de finales del XIX: es el caso de Jorge Duroy, protagonista del *Bel Ami* de Maupassant. En él sí observamos desde el comienzo

un desmedido afán por vivir en París, lejos por tanto de su Rouen natal, y por brillar en la elegante sociedad parisina. La intertextualidad entre *Pedro Sánchez* e *Ilusiones perdidas* ha sido estudiada por Santiáñez-Tió, quien sostiene que tanto Pedro como Lucien “continúan viviendo felizmente en su pueblo de la montaña y en Angoulême, respectivamente, dedicándose a sus estudios y al cultivo de sus incipientes aficiones literarias” (1995: 348). Un agente exterior será en ambas novelas el desencadenante del viaje a Madrid o a París. Para Santiáñez-Tió, el egoísmo y la desaprensión de estos agentes externos –Mme. De Bargeton en *Ilusiones perdidas* y Valenzuela en *Pedro Sánchez*– constituyen el motivo motriz de ambas novelas (*ibídem*).

En *Pedro Sánchez*, la inicial resignación a una cómoda vida en la aldea se torna en una creciente aspiración de triunfo en la capital tras el contacto con el enigmático político don Augusto Valenzuela<sup>380</sup>. El narrador descarga su conciencia mediante la reiteración de su original rasgo de conformismo y, también, mediante digresiones puntuales que, de forma premonitoria, abordan las peligrosas consecuencias de empeñarlo todo por lograr un estatus superior. En este sentido, leemos al comienzo de la novela el siguiente comentario, que procede de la opinión del Pedro anciano e interrumpe el hilo narrativo: “Desgraciado es el pobre que, por respetos humanos, necesita andar en hábitos y holganzas de rico, para sostener el prestigio de un *don* de bambolla que heredó de sus mayores, como censo irredimible” (1990a: 47).

Es de notar que ni siquiera los dos viajes que Pedro realiza a Santander, el primero en compañía de su padre y el segundo de ellos solo, logran inocular en el personaje un mínimo deseo de barajar otras opciones vitales distintas a la tranquila y apacible vida en la aldea. A su regreso de la segunda excursión a Santander, que realiza con motivo de la visita del rey en el marco de los festejos por la inauguración del ferrocarril, el personaje no puede ser más explícito: aunque le ha impresionado el ambiente de la ciudad, su mentalidad es la misma que antes de partir.

No obstante, este segundo viaje sí tiene un mínimo efecto en la conciencia de Pedro, que se detiene a considerar la cantidad de opciones que la vida le ofrece a un hombre formado y voluntarioso más allá de los márgenes de la aldea.

---

<sup>380</sup> Francisco Pérez Gutiérrez plantea la novela como reflejo del mito de la partida del héroe. Desde esta perspectiva, es necesaria la aparición de un mensajero que incite al protagonista a salir de su entorno: para Pérez Gutiérrez, será realmente Clara quien motive a Pedro a abandonar la aldea, mientras que Valenzuela ha deslumbrado con sus proyectos y expectativas sólo al padre de Pedro (1985: 99).



—¡Válgame Dios!—, exclamaba para mis adentros—: sin ser rey, ni ministro, ni general, ni diputado a Cortes, ni gobernador de provincia, ni escritor de fama, ¡cuántas cosas puede ser un hombre además de secretario de ayuntamiento y administrador de unas cuantas fincas de la casa del Infantado! ¡Cuántas posiciones existen en el mundo al alcance de la mano, con un poco de fortuna o con mucha fuerza de voluntad! (1990a: 79).

Es significativo el abanico de profesiones que menciona: en Madrid se le ofrecerá un puesto de diputado, llegará a ser gobernador de provincia y su trabajo en el incendiario diario *El Clarín de la Patria* le convertirá en un periodista afamado, una trayectoria típica en los periodistas de su tiempo, que llegaban al ministerio desde la redacción. González Herrán señala el carácter premonitorio de comentarios como este (1990a: 79).

La timidez es un rasgo del personaje que se atenúa al entrar en contacto con la capital y sufrir los primeros desengaños. Esta cualidad se pone de manifiesto en el trato del joven Pedro con las dos mujeres más relevantes de la novela: Clara y Carmen. Con la primera, en la aldea, se muestra inseguro y torpe, y reconoce por vez primera que en el trato con las damas siempre “pecó de soso” (1990a: 91). La agudeza, el ingenio y el don de gentes que se atribuyen al periodista en otros textos —en los artículos costumbristas o en los textos de prensa examinados en la primera parte del trabajo— no están presentes en el carácter de Pedro Sánchez. Pereda se encarga de distanciar al personaje de su novela del periodista típico para justificar su alejamiento final de la vida corrompida y falsa de los periodistas y los políticos madrileños. Pedro Sánchez no encaja con la descripción habitual del periodista advenedizo, desvergonzado y atrevido que hemos visto en muchos otros textos.

En la capital, el personaje va perdiendo progresivamente su apocamiento inicial. Redondo, director de *El Clarín*, señala la modestia de Pedro cuando éste muestra ciertos reparos iniciales para asumir el papel de revistero de la publicación: “Es natural —continuó— por lo mismo que es usted modesto, que le asuste un poco la idea de lanzarse de golpe y porrazo a fallar en última instancia pleitos de tan especial naturaleza; [...]” (1990a: 250).

El empleo en el periódico y su gradual encumbramiento como periodista, revistero y cronista de salón culminan este proceso de adaptación a la vida madrileña, de la que ya no es tímido observador sino ambicioso partícipe. El inicio de su labor como revistero, es decir, crítico de literatura, de *El Clarín*, le dota de una fama de la que empieza a ser consciente. Pedro adquiere por fin una identidad propia en la sociedad madrileña, adopta la postura de persona influyente y, lo que es más importante, comienza a albergar ambiciones de éxito y notoriedad:

Así crecía mi fama, y se acreditaba mi autoridad, y me temían ciertos cómicos, y me saludaban desde lejos determinados autores, y me tuteaban muchos periodistas; y me hice concurrente al Suizo entre la *bohemia* de la gacetilla y de la dramática al menudeo; y allí cobré afición a la disputa, y llegué a distinguirme por una facilidad de palabra verdaderamente espantosa. (1990a: 263)

Los éxitos alcanzados gracias a su condición de revistero animan al personaje a tratar de lograr nuevos triunfos en el campo de la prensa, pues ha comprendido que su entrada en la sociedad de la capital está necesariamente ligada a sus conquistas como periodista. La crítica de salones y, por último, la crítica política centran sus anhelos. El cambio operado en su persona gracias a la notoriedad pública recién adquirida es resaltado por el narrador:

Ya no era yo el apocado y meticuloso provinciano recién llegado a Madrid a pretender un destinillo que nunca se me daba; que estudiaba en los transeúntes el modo de andar y de vestir a la moda, y, estrujando los bolsillos para sacar un puñado de pesetas que no eran mías, adquiría con ellas un contrahecho arreo con que presentarme, tropezón y balbuciente, entre las gentes elegantes; ya no temía encontrarme con la familia Valenzuela, porque Clara respondía muy ateta a mis saludos, cuando de lejos se los hacía, y a los demás no quería saludarlos yo; vestía a la moda, porque mi sueldo, casi doblado desde que me había metido a crítico, daba para ello; era yo, en fin, un publicista que tenía un nombre que sonaba mucho en tertulias y cafés, y amigos y admiradores, y trato de gentes, y soltura y desembarazo para andar por Madrid como por mi casa... (1990a: 265)

La ambición que inculca en Pedro la fama proporcionada por su condición de periodista encuentra contrapunto en otro rasgo de la personalidad del personaje que resulta crucial en el curso de los últimos hechos que recoge la novela: la honradez. A pesar de sus desmanes y excesos, Pedro Sánchez se presenta como un personaje que no acaba de abandonarse totalmente a la mediocridad moral. De nuevo, este rasgo de su carácter le aparta del modelo de periodista advenedizo y dispuesto a todo por alcanzar la fama o el poder. Ambición y honradez experimentan trayectorias opuestas en la novela: si al comienzo el personaje se ve cada vez más dominado por la ambición y el deseo de éxito, en un determinado momento estos sentimientos se ven sustituidos gradualmente por la necesidad de ajustarse a los principios de honradez y justicia que forman parte de la conciencia del personaje. Así, cuando Pedro está gozando de la fama popular por la publicación de su incendiario y malvado *Cuento oriental*, experimenta un repentino acceso de arrepentimiento. El personaje se da cuenta del peso que su intervención desde el periódico está teniendo en el destino de la revolución en el país y de la situación en la que él mismo se encuentra por esa causa: perseguido y escondido por su condición de escritor sedicioso. Se pregunta a sí mismo si no estará actuando de manera arbitraria e injusta, pues el gobierno al que ha contribuido a derrocar puede no ser mucho peor que el que le va a sustituir.

Un signo mucho más claro de la honradez del personaje se percibe en el gesto de rechazar y condenar categóricamente las estrategias de su mujer y de su suegra para obtener dinero a través de la extorsión de los criminales de la ciudad en la que ejerce de gobernador. Al conocer estas maniobras, pergeñadas a sus espaldas, el personaje no puede evitar la indignación y la vergüenza: “¡Que jamás en oídos de hombre honrado suenen palabras como aquellas...!” (1990a: 398). Si bien es cierto que en Pedro la ambición y la fama no llegan a hacer desaparecer la integridad, el personaje de Clara sí tiene la capacidad de aminorarla. Pedro es consciente de ello, así como de la mezquindad en la que se ha educado su mujer: “Llamé a Clara. Vino enseguida; y por verla perdí la mitad de mis bríos. Siempre me sucedía eso. ¡Tan hermosa estaba! Hubiera dado la mitad de mi vida porque no fuera cierto lo que su madre aseguraba, y toda ella por infundir en su pecho algo de la honrada sensibilidad que agitaba el mío.” (1990a: 400). Para Clara y su madre, sin embargo, la recta actitud de Pedro es propia de quien alberga “ridículos pujos de caballero andante” (1990a: 400) y de quien se preocupa por naderías: “[...] lo sencillote que eres y la poca agua en que te ahogas [...]” (1990a: 409).

Es incuestionable que la vanidad y la ambición irrumpen en el carácter del tímido y poco ambicioso Pedro Sánchez una vez que éste empieza a disfrutar del éxito y la notoriedad social. El periodismo juega en este proceso un papel determinante: es el medio que, de manera inesperada, le catapulta al prestigio social. A pesar de esto, Pedro Sánchez no es un personaje que se mueva exclusivamente y durante toda la novela por la codicia de éxito. Los valores de acuerdo a los que ha vivido hasta su llegada a la capital prevalecen en su carácter y actúan a modo de dique de contención de sus ambiciones.

#### 10.2.b.ii. Signos de acción

Al inicio de la novela, con casi dieciocho años, Pedro Sánchez era aún un joven poco experimentado en las lides del amor y al que inquieta la simple idea de abandonar, aún por unas horas, su entorno conocido:

Entre tanto, rayaba yo los dieciocho, y ¡asómbrense los imberbes de ahora, cansados de amar y rodar por el mundo!, aún no tenía ni pizca de novia, ni trabajaba para tenerla, ni me acordaba de ello, ni había salido dos leguas más allá de los términos de mi lugar; y ¡asómbrense más todavía!, el andar mi padre a la sazón empeñado en llevarme a dar un vistazo a Santander, me traía sin hora de sosiego, indeciso y turulato, sin poder darme cuenta yo mismo de si aquella impresión rarísima, por profunda y cosquillosa, me alegraba o me entristecía. (1990a: 63).

Desde pequeño, el protagonista destacó por tener “gran fama de listo y amañado para todo” (1990a: 49). Por este motivo y también, según reconoce Pedro, “por ser yo hijo de quien era” (*ibidem*), cuando tenía doce años comenzó a ser educado por el párroco. Entre sus primeras lecturas menciona tres obras: *Clarisa Harlowe*, extensa novela del romanticismo inglés; *El hombre feliz independiente del mundo*, del portugués Teodoro Almeida, y *El Quijote*. Estas lecturas serían las mismas de Pereda, según apunta Benito Madariaga de la Campa en su estudio acerca de la biblioteca del autor cántabro:

Las lecturas habituales en su juventud fueron libros de autores románticos y de folletín. En su novela Pedro Sánchez cuenta las que leía el protagonista, que eran indudablemente también las suyas: *Clarisa Harlowe*, *El hombre feliz*, *El conde de Montecristo*, *Nuestra señora de París*, etc., y en Madrid, en la posada, le fueron prestadas las novelas que le propusieron sus compañeros de hospedaje: casi todas novelas traducidas de Paul de Kock, Pigault-Lebrun, Dumas y Soulié, algunas de ellas prohibidas por la censura eclesiástica, entre las que ganaba la palma *El judío errante* (2007: 85-86).

La afición a las novelas del futuro periodista se forjó en sus años de juventud, hasta el punto de abandonar los ordinarios entretenimientos con otros muchachos del pueblo por la “amena literatura” (1990a: 50). A ello ayudó, además, el recelo que su propio aspecto, delicado y armonioso, empezó a despertar en sus camaradas.

El protagonista confiesa que incluso cultivó la poesía: dedicaba versos a la luna o al borrascoso mar, tópicos, en definitiva, de la poesía romántica propia del momento al que se refiere, mediados del siglo XIX. Por estas acciones sabemos que es un personaje dotado de cierta sensibilidad artística.

Con todo, la principal aspiración del personaje en su juventud era conseguir un puesto en la administración local: ser secretario del Ayuntamiento o, con suerte, administrador de los bienes de la casa del Infantado que se conservaba en el pueblo. Para lograr este segundo objetivo precisaba Pedro de la mediación de algunas personalidades locales, pero el personaje afirma que bien valía la pena conseguir ese destino: “Y teniendo yo un suelo fijo de tres mil quinientos reales, más los cuatro terrones que algún día habrían de pertenecerme, ya estaba mi comida asegurada; y teniendo asegurada la comida, buscaría en los contornos una señorita que trajera la cena; y hallándola así, ¿quién me tosía en el mundo?” (1990a: 57)

“*Hacerme un hombre sin salir de las fronteras de mi tierra nativa*” (*ibidem*): en esta expresión conformista quedaban recogida las pretensiones iniciales del protagonista. En un primer momento el personaje se deja llevar por los acontecimientos y disfruta de los sencillos placeres que le ofrece su

aldea natal y su relativamente desahogada posición en el entorno local. Se percibe una acentuada y consciente pasividad inicial en Pedro Sánchez.

Poco después, Pedro se encuentra en Madrid con la necesidad de decidir qué rumbo dar a su existencia: no hay indicios de que Valenzuela vaya a cumplir la palabra dada en el pueblo sobre su colocación y los recursos traídos de la aldea están a punto de agotarse. En esta situación, el personaje opta por aceptar el puesto que Matica le recomienda, aun antes de saber de qué tipo de trabajo se trata (1990a: 229). Esta clara determinación testimonia el deseo del protagonista de evitar la vergüenza asociada al retorno y, también, de quedarse en una ciudad en la que está comenzando a disfrutar.

Es curioso comprobar cómo, aunque en un principio la rutina de la prensa, cargada de disputas y enfrentamientos con el poder, podría no encajar con los rasgos de ser que se han ido ofreciendo sobre Pedro Sánchez —timidez, apocamiento, carácter melancólico y sensible, es decir, rasgos típicamente románticos— el “olor de la tinta” acaba por embriagar al joven, que no tardará en desear fervientemente ver su nombre impreso en las páginas de la incendiaria publicación. La profecía que Matica le había hecho al describirle el ambiente de la prensa revolucionaria se cumple: Pedro Sánchez pronto “esgrimirá la pluma en el agitado campo de la literatura y la política” (1990a: 232), aunque en principio su tarea en la redacción era sólo de carácter administrativo.

En definitiva, el protagonista se ve arrastrado por los hechos que van irrumpiendo de manera progresiva pero arrolladora en su vida: la llegada de Valenzuela a la aldea con planes para él, la desatención del manchego en Madrid, la propuesta de un puesto en un periódico y la necesidad de asumir allí el puesto de revistero, o las insinuaciones de Clara, que acaban en boda. Pedro Sánchez toma por fin las riendas de su existencia cuando percibe que su honradez está realmente amenazada: primero en el ámbito profesional, con el escándalo de las extorsiones cometidas por su suegra y esposa en la provincia a la que le destinan, y después en la esfera personal, con la infidelidad de Clara y el posterior duelo con su amante, Barrientos; un duelo que nada tiene que ver con cuestiones periodísticas, sino sentimentales. El duelo en *Pedro Sánchez* se aparta de los tipos de duelos que hemos encontrado en las autobiografías; no son cuestiones relacionadas con el periódico o con la necesidad de darse notoriedad lo que lo origina, sino un problema de índole personal, perteneciente al ámbito de la estricta intimidad del personaje (su esposa tiene un amante). Pedro Sánchez se distancia también en esto del tipo de periodista que hemos encontrado hasta ahora, pues lo frecuente era que los duelos se ocasionasen entre periodistas y particulares debido a cuestiones relacionadas con la prensa, o entre periodistas para vengar los ataques mutuos efectuados a través las respectivas publicaciones.

Las acciones que relata en las memorias tratan de demostrar que han sido las circunstancias y otros personajes los que han inoculado una ambición en su carácter que le ha conducido a una existencia desgraciada. Cuando está a punto de perder completamente la integridad moral, decide huir del ambiente de la ciudad. Esta es la primera decisión que Pedro toma sin seguir consejos ajenos, y todo parece apuntar a que hubiera sido la medida acertada de haberla llevado a cabo muchos meses antes. Podemos interpretarla como una muestra de su falta de madurez y de perspectiva hasta ahora, pues el personaje se ha dejado conducir por las opiniones y los consejos de unos y otros. En el fondo, la responsabilidad de su fracaso no es, por tanto, exclusivamente suya: el fracaso de Pedro Sánchez se debe también, en parte, a las malas influencias a las que se ha visto sometido en la capital.

Pedro Sánchez podría haber aceptado una vida marcada por el engaño y el éxito social a toda costa. Podría haber transigido con las estrategias ideadas por su esposa para obtener beneficios mediante la extorsión e incluso podría haber soportado la infidelidad en su matrimonio, puesto que esa unión le garantiza la posición ventajosa en la esfera social que anheló durante sus primeros meses en Madrid. No obstante, el personaje conserva hasta el final la integridad y considera que el mantenimiento de una privilegiada imagen social no justifica la vergüenza pública y privada que exigen. De ahí que el escarmiento y la lección moral estén muy marcadas en la novela.

En la medida en la que la obra es una novela autobiográfica, el protagonista realiza una relación de los hechos mediante la que trata de justificarse, de explicarse por sus faltas del pasado, como es propio del género de la autobiografía y estudiamos más atrás (Pozuelo Yvancos, 2006: 32). La capacidad de hacer suyas las causas ajenas, sean éstas cuales sean, está en su naturaleza, como él mismo reconoce al referirse a la atmósfera revolucionaria que imperaba en el verano del 54: “tenía, como nadie, el don desdichado de apropiarse los gustos, las impresiones y hasta las majaderías de los demás; una propensión funesta a contagiarme de las pasiones que flotarían en el ambiente que yo respirase; y, al cabo, me contagié de aquella fiebre revolucionaria que consumía a mis compañeros” (1990a: 270).

### 10.2.b.iii. Signos de relación

#### *Relación con su familia*

Durante los primeros capítulos, el protagonista sólo se refiere a las de relaciones familiares o con el entorno más cercano. Se educa con el párroco, viaja con el padre, va a casa de las hermanas, se relaciona con los cuñados. Curiosamente, no hay alusiones a la figura materna. Al final de la obra, cuando decide abandonar la capital, menciona la figura materna, pero no queda claro si alude a la propia madre o si el sentido es genérico: “¿Qué hijo pundonoroso se atreve a enjugar en el regazo de su madre el llanto de pesadumbres como la mía?” (1990a: 422)<sup>381</sup>.

La relación de Pedro Sánchez con su padre atraviesa varios estadios: en un primer momento se basa en la creación de ilusiones y expectativas y después se desarrolla en clave de protección del hijo hacia el padre. Durante su infancia y juventud, el protagonista es depositario de las ilusiones y expectativas del padre. Como ya hemos comentado, el progenitor de Pedro Sánchez se precia de la distinción de sus orígenes, aunque sea poco más que un aldeano acomodado. Ha inculcado en el hijo la expectativa de lograr un puesto en la administración local que le permita vivir de forma cómoda en la aldea natal y conservar así el buen nombre del apellido Sánchez en el pueblo. La relación entre ambos personajes se define, al comienzo, en clave de creación de expectativas y destino de ilusiones: el padre es creador de las expectativas futuras de Pedro y deposita en su hijo todas sus ilusiones. Pedro sería, por tanto, el depositario de las esperanzas e ilusiones paternas, lo que le genera la necesidad de no defraudar las esperanzas paternas.

La relación entre ambos personajes cambia una vez que Pedro ha llegado a la capital y se encuentra desamparado. El vínculo entre el protagonista y su familia es ahora de carácter protector: trata de evitar a su padre la mortificación que supondría conocer el fracaso del hijo. Por ello, en sus cartas no revela la verdad de sus experiencias con Valenzuela, así se deduce del tono entusiasta con el que el padre responde a sus misivas (1990a: 210). Pedro deja que su padre conserve la ilusión de que el manchego le ayudará a alcanzar un destino en la capital, aun cuando él está seguro de que no ocurrirá. Son frecuentes las alusiones del protagonista a su padre en momentos clave de su trayectoria, siempre con el afán de no defraudar sus ilusiones y alegrar su vejez; por ejemplo, cuando por fin halla la felicidad

---

<sup>381</sup> Sabemos que José María de Pereda perdió a su madre poco después de regresar de Madrid, tras la revolución del 54. Bárbara Josefa Sánchez Porrúa, madre del escritor, falleció en 1855, cuando Pereda tenía veintidós años (Madariaga de la Campa, 2003). Estos datos pueden explicar la ausencia de referencias a la madre en el personaje de Pedro Sánchez: podría ser una proyección de la propia experiencia del autor.

momentánea junto a Carmen y al hijo que ambos tienen: “Poco, muy poco me faltaba ya para considerarme en el colmo de la felicidad: volver al lado del pobre viejo con mi nueva familia, y alegrar con las caricias de sus nietezuelos (porque yo contaba que no sería uno solo) los último días de su vida” (1990a: 427).

### *Relación con Clara Valenzuela*

La relación de Pedro con Clara Valenzuela es compleja. Desde el principio, la joven despierta la curiosidad del protagonista, pues encierra un halo de misterio que atrae la atención de Pedro. La hija de Valenzuela le resulta un personaje extraño y oscuro, que poco tiene que ver con el ideal de mujer cándida, virtuosa y dulce que, seguramente, ha encontrado en sus lecturas de juventud, como la Clarissa Harlowe de la novela homónima de Samuel Richardson (1748). Una vez que Pedro llega a la capital y trata con Clara, la curiosidad y el misterio dan paso a la atracción: el joven provinciano se siente cada vez más atraído por la enigmática muchacha, que a pesar de mostrar su particular rigidez, ha mejorado notablemente su apariencia desde el verano: “Pero estatua o no, la hija de Don Augusto Valenzuela había llegado ya a un grado de morbidez tan simpático, que se estaba uno a su lado muy a gusto” (1990a: 266). Ahora la relación se establece en clave de seducción: Clara es la seductora joven que motiva muchos de los comportamientos de Pedro, como su irresponsable valentía durante los altercados de julio. Se podría decir que la atracción inicial de Pedro por Clara guarda ciertas similitudes con la que el protagonista siente por el mundo de la prensa: la seducción por lo desconocido, lo impetuoso, lo ingobernable, lo exaltado. La singular belleza de Clara, con sus ojos “negros, dominantes y feroces”, la convierte en una mujer de un atractivo indómito y singular que fascina al protagonista.

A pesar de que la relación entre Clara y Pedro concluye en boda, la atracción no es mutua. Pedro descubre que la relación con Clara era de engañadora — engañado, y no de mutua atracción. De alguna forma, esta relación es extrapolable a la del periodista Sánchez con el periódico: Pedro se siente atraído por una prensa que él ha idealizado, pero va descubriendo durante la novela que es tan interesada y corrosiva como Clara.

### *Relación con Augusto Valenzuela*

La relación con el “rumboso manchego” (1990a: 274) atraviesa también diferentes etapas. En la aldea y durante los primeros meses en la corte todo apunta a que Valenzuela ejercerá oportunamente de protector de Pedro, de ayudante en la búsqueda de un próspero destino. Sin embargo, pronto se revela



como una relación vacía: el político no tiene ninguna intención de ayudar al joven en sus primeros pasos en la capital. Se da, por tanto, una falsa protección, una protección ficticia.

Curiosamente, la relación de Pedro con Valenzuela acaba por resultar justo la inversa de la que el protagonista pensaba: será Pedro quien acabe protegiendo el máspreciado bien de don Augusto —su familia— de forma consciente (al evitar el saqueo de la casa familiar durante la revolución) como inconsciente (al contraer matrimonio con Clara y servir de esta forma como sustentador de la familia).

### *Relación con Serafín Balduque*

El personaje de Balduque responde a la figura del cesante, tan común en la sociedad —y en la novela<sup>382</sup>— del momento. En su artículo “Recortes”, aparecido en *El Tío Cayetano* (1869, 27 de junio, nº 32) Pereda alude con ironía a la costumbre de renovar toda la administración cada vez que cambiaba un gobierno (1964: 187-189). El dicharachero destituido, al que Pedro conoce durante el trayecto de la montaña a Madrid, avisa al protagonista a través de su historia personal del infame destino que espera a aquellos que pretenden vivir de una administración agitada y corrompida por la política. Pedro experimenta los temores de que la funesta historia de Serafín se repita en su persona: “¡A qué tristes consideraciones me arrastraba el ejemplo de aquella desdichada familia, cada vez que pensaba yo con alguna seriedad en los propósitos que me habían sacado de mi lugar!” (1990a: 120). La relación en este momento, por tanto, se establece en términos de avisador / avisado, aunque Serafín no sea consciente de ello.

Por otro lado, es palpable la admiración que Balduque siente por Pedro, al que atribuye unos orígenes acomodados y un próspero porvenir en la capital, tal como señala el protagonista: “Y a todo esto ¿por qué le había caído yo tan en gracia a don Serafín Balduque? ¿Tendríanme él y su hija por algún primogénito ricacho que iba a Madrid a despilfarrar el oro que me sobrara?” (1990a: 148). Quizá dicha admiración oculta un cierto interés por parte del cesante de contar con la amistad de un personaje que considera, de alguna manera, influyente. La condición de admirador por parte de Serafín y de admirado de Pedro se prolongará hasta la muerte del desgraciado cesante.

Sobre este personaje ha escrito Anthony H. Clarke para apoyar la relación que encuentra entre *David Copperfield* y *Pedro Sánchez*. Balduque sería, para Anthony Clarke, el Micawber de la obra de Dickens: ambos son dicharacheros, bienintencionados y muestran una divertida verborrea. Los dos persiguen un empleo con mucho afán pero con poca suerte: son víctimas de la burocracia y mantienen una actitud muy

---

<sup>382</sup> Recordemos al entrañable ex-empleado de Hacienda Villaamil, de la novela *Miau* de Benito Galdós (1888), entre otros.

crítica con el gobierno de turno (Clarke, 1992: 21). Además, la locura juega un papel importante en el fin de ambos; Micawber padece una extraña transformación de carácter, Balduque busca alocadamente la muerte en las barricadas (*ibidem*).

### *Relación con periodistas*

Nos interesa especialmente conocer la relación que Pedro mantiene con el mundo de la prensa y sus integrantes. Dedicaremos el siguiente epígrafe a abordar en profundidad las consideraciones que se hacen en la novela sobre el periodismo, por lo que nos centraremos aquí en tratar de caracterizar los vínculos que se establecen entre el joven protagonista y los personajes directamente ligados al ámbito del periódico: el director de la publicación en la Pedro obtiene su puesto de administrador, Redondo, y el conjunto de redactores y personajes de toda índole que pueblan la animada redacción de *El Clarín de la Patria*.

La relación de Pedro con los personajes ligados al periodismo es de protección: para el protagonista; la redacción y sus trabajadores suponen un refugio en los momentos críticos de su trayectoria madrileña: cuando se siente desamparado en la capital por la desatención de Valenzuela, en el momento en el que sale de su escondite en casa de Balduque, ya iniciada la revolución y, por último, cuando regresa de la provincia tras dejar su cargo de gobernador y se ve en la necesidad de subvencionar la ociosa vida no sólo de su mujer, sino también de su suegra y de su cuñado. En esas tres ocasiones recurre a la redacción de *El Clarín*, en la que encuentra el apoyo y el consejo que precisa. Incluso durante su estancia fuera de Madrid como Gobernador recurre al entorno periodístico: es un periodista quien informa a Pedro de las oscuras operaciones que su mujer y su suegra realizan para obtener dinero de forma ilegal.

### *Relación con Matica*

Dejamos para el final el estudio del vínculo entre el protagonista y el complejo Matica, eterno estudiante de medicina, intelectual procaz, buen conocedor de la sociedad madrileña y precisamente por ello consciente de sus muchos peligros. Como Balduque, el personaje ejerce de anunciador de las desgracias que se ocultan tras los vicios y peligros con los que Madrid deslumbra a los recién llegados.

Además de profeta y consejero, Matica es el guía intelectual que orienta los primeros pasos de Pedro. Ya hemos visto en las autobiografías de periodistas que es muy frecuente que todo aspirante a ejercer el periodismo cuente con un mentor. La relación entre ellos es, fundamentalmente, de consejero o maestro

y discípulo. Para Santiáñez-Tió, la relación de Pedro con Matica sería equiparable a la que mantiene el protagonista de *Ilusiones perdidas* con su amigo Daniel d'Arthez: “gracias a su providencial aparición, nuestros héroes compensan el abandono por parte de sus falsos mentores con el reposo de una naciente amistad con dos seres radicalmente distintos a aquellos” (1995: 350). Pedro es, en cualquier caso, un aprendiz que no se mantiene siempre fiel a los consejos del maestro: transgrede en varias ocasiones las recomendaciones de Matica que le inducían a alejarse de la prensa combativa y del poder.

#### 10.2.c. Consideraciones sobre el periodismo

Pereda amaba la profesión periodística pero, paradójicamente, despreciaba a los periodistas, según afirma Salvador García Castañeda (2007: 261). Esta hostilidad podía estar motivada por un cierto complejo de provincianismo y por el exceso de sensibilidad hacia las críticas que se hacían de sus novelas, apunta Miralles (2006: 203). Raquel Gutiérrez Sebastián sostiene que la crítica general de la prensa, omnipresente en toda la obra del escritor cántabro, contribuye a la construcción de Madrid como un espacio simbólico lleno de referencias negativas (2012: 129), afirmación que *Pedro Sánchez* ejemplifica a la perfección.

*Pedro Sánchez* es una novela muy rica en detalles de índole periodística que manifiestan tanto la corrupción que reina en las redacciones como el omnímodo poder de la prensa. Aunque no sólo se retratan las aventuras del protagonista en calidad de trabajador de *El Clarín de la Patria*: la obra dedica algunos capítulos<sup>383</sup> a perfilar de forma minuciosa el ambiente de trabajo en una redacción a finales del XIX, así como la influencia y estilo del batallador periodismo político del momento. El narrador recuerda sus primeros pasos en el mundo de la prensa, que tanta relevancia tuvieron después en su trayectoria madrileña, pues insuflaron en su ánimo el ansia de triunfo.

El tono que emplea para referirse al oficio está sembrado de imágenes y comparaciones bélicas: el periodismo era, según se desprende de las memorias de Pedro, una poderosa arma para conquistar el triunfo en la sociedad. Gullón, al relacionar la trayectoria del protagonista de *Ilusiones perdidas* con la del joven Pedro Sánchez, apunta: “No se olvide que el periodismo, lo mismo en París que en Madrid, es una de las puertas por donde en el siglo XIX se llega al poder. La pluma es arma que compite con la espada, y de la esgrimida por Sánchez sabemos que es una de las más respetadas de la corte; llega a ser el ‘rey

---

<sup>383</sup> Concretamente, los capítulos XIX, XX, XXI (sobre la labor de revistero) y XXII (sobre la crónica de salón).

de la crítica literaria y el primer cronista del mundo elegante.” En 1883, fecha de publicación de la novela, Clarín ya había empezado a brillar en el panorama de la crítica literaria del momento, por lo que las alusiones al ejercicio de la crítica debían tener como referencia su figura. Pereda, en un artículo de 1864, definía el periodismo de provincias por oposición al periodismo que llama “político”. Este último constituye la vía de acceso a los puestos de poder o al reconocimiento de la sociedad y exige trabajo y “alguna travesura”, como las que hará cometer a su Pedro Sánchez.

Por éste, es verdad, se llega a veces a los altos destinos de la nación o, cuando menos, a tutear a los ministros de la Corona o hacerlos vacilar en sus puestos; pero se necesita para ello alguna travesura, un poco de talento y, con frecuencia, mucho trabajo. (1964: 85-86)

En *Suum Cuique*, un relato breve incluido en *Escenas montañosas*, Pereda señala de nuevo la capacidad del periodismo para catapultar a los sujetos que lo ejercen a lo más alto de la administración o la política:

Supóngase, y esto baste, que muerto su padre, en cuanto llegó a Madrid, y solo en el mundo, se dedicó a gacetillero, a repartidor de prospectos... a padre de la patria, a cualquiera cosa; pues por todos estos escalones y otros mil idénticos, hemos visto subir a otros muchos hasta la altura en que habitaba oficialmente, el amigo de don Silvestre. (1964: 268)

Pereda caracteriza el periodismo en *Pedro Sánchez*, además de como una vía de ascenso social, como una fuerza irresistible a la que el protagonista no puede evitar sucumbir. Santiáñez-Tió (1995) estudia la intertextualidad entre *Ilusiones perdidas* y *Pedro Sánchez* y dedica algunas páginas a abordar la irresistible tentación que el periodismo supone para Lucien y para Pedro una vez que lo conocen por dentro: ambos cuentan con cierta predisposición natural (mucho mayor en Lucien que en Pedro) y encuentran en el periódico la posibilidad de vengar las humillaciones sufridas (1995: 351 y ss.).

### *La redacción y su ambiente*

Es interesante analizar la descripción que el protagonista y los personajes que le rodean realizan del periodismo y sus ambientes. El primero en ofrecer un fresco de la atmósfera de una redacción del momento es Matica. La irónica alusión a las obras y documentos que pueblan las mesas de la redacción resulta, asimismo, reveladora y anticipadora de lo que encontrará Pedro en las oficinas de *El Clarín de la Patria*.

El folleto insulso, con aires de diatriba venenosa contra el ministro del ramo o del partido político que cometieron la injusticia de desoír y desatender al autor; el tomito de versos, en

variedad de tonos y para todos los gustos; la lujosa *Memoria* repleta de guarismos, en la cual la gerencia manifiesta a los señores socios que en el ejercicio próximo aquello será un platal, si dejan que los recursos naturales y legítimos de la sociedad se desenvuelvan dentro de la esfera del crédito, a faltas de moneda de mejor ley; el drama tremebundo, impreso en justo desagravio de la silba con que le recibió un público alevoso; la obra del erudito, fárrago interminable enderezado a fijar la naturaleza de la argamasa invertida en la construcción de la *Cloaca Máxima*, llamada por Catón *Cloacale flumen*; el *Ramillete oloroso de advertencias morales*, “que una madre piadosa dedica a la educación de la tierna infancia”; *Las pesquisas históricas a través de los siglos más remotos*, opúsculo de un dómine rural, que entretiene así sus largos ocios... y su hambre; *El despertar de la modorra del pueblo*, centón de máximas políticas, glosadas por un patriota, mártir de la santa causa de la libertad: el *Tratado de partos*; la novela de costumbres, la histórica, la científica, la teológica, la, marítima; el *Prontuario de cambios*; el *Canto épico*, modesto ensayo de un joven alumno de veterinaria; el *Manuale rusticorum*, fechoría de un humanista empedernido... [...] (1990a: 233)

Pedro confirma las minuciosas descripciones de su amigo sobre la abundancia de publicaciones y libros que podría encontrar en la redacción de *El Clarín*: “Cuántas noticias me había anticipado Matica referentes a aquella casa, eran la pura verdad; los libros y los folletos andaban en ella por los suelos; y de periódicos nada se diga, porque cambiaban con *El Clarín* casi todos los de España y muchos extranjeros; [...]” (1990a: 239).

Contamos además con la descripción física del lugar en el que Pedro pasará una parte importante del tiempo durante su estancia madrileña y en el que forjará sus primeras ambiciones.

Ocupaba ésta lo mejor del piso bajo de la casa en que estaban instaladas todas las oficinas. La mía se hallaba cerca de la puerta de entrada, y tenía otra de escape que comunicaba con la redacción, espaciosa sala con un gabinetito *de respeto* donde se recibía a los visitantes muy esperados, y se trataban los asuntos de mayor cuantía. El resto de la casa lo ocupaba la imprenta. (1990a: 239)

Esta descripción se aparta de la que habían ofrecido sobre las redacciones radicales autores como Eduardo Lustonó en su artículo “La redacción del periódico demoledor” (1873) o Antonio Flores en “El cuarto poder del estado” (1853). Ni la lobreguez ni la suciedad son las notas dominantes de la casa en la que se escribe *El Clarín*. En cambio, la característica que sobresale es la abundancia de publicaciones de todo tipo que se guardan allí quizá como muestra de la desordenada diversidad de materias y asuntos que se tratan, cuestión denunciada desde algunos textos publicados en prensa (por ejemplo, en el artículo “Paseos por la feria” de *El Globo*, 25-9-1875). Aunque es centro de conspiración y revolución, Pereda no insiste en el aspecto tosco y umbroso de la redacción de *El Clarín de la Patria*; quizá porque de esta forma no se vincula al protagonista a los ambientes periodísticos más radicales y, por tanto, resulta coherente su ulterior apartamiento y crítica de la prensa revolucionaria.

El detalle con el que se describe el ambiente de la redacción contrasta con la atención que reciben otros espacios, como la pensión en la que se aloja, la casa que compartirá con Clara una vez se hayan casado o, también, el entorno de trabajo que ocupa como gobernador provincial. La riqueza en la descripción del ámbito periodístico sólo es comparable a la de la aldea, al inicio de la novela. Montesinos destaca por su calidad las escenas en las que se describe el ambiente periodístico: “Recuérdense las excelentes páginas sobre la redacción de *El Clarín*, la semblanza de su director, aquel Redondo que tan bien comprende este Pereda desconocido; Redondo, exaltado, fanático, pero hombre de hondísima fe.” (1969: 150).

La pintura de la redacción incluye también a las gentes que la poblaban, entre las que el protagonista distingue tres grupos: ciudadanos que acudían a las oficinas de *El Clarín* para leer la prensa y las variadas publicaciones que, como ya sabemos, abundaban en el lugar, a los que Pedro se refiere como “ociosos pegotones” (1990a: 240). Un segundo grupo lo integran los “liberales vehementes”, ávidos de novedades y rumores que solían originarse y difundirse en las redacciones. El tercer grupo estaba compuesto por los “amigos e iniciados” en los secretos del partido cuyos intereses apoya la publicación, el liberal (1990a: 240-241). Una tipología similar había ofrecido Francisco Flores García en “El término del ideal” (1880: 136-139): entre otros, habla de *hombres de acción*, que equivaldrían a los liberales vehementes; y de *políticos platónicos*, que tiene “gran amor a la idea” y serían los “amigos e iniciados” que señala el Pedro Sánchez de Pereda. Es decir, los sujetos que solían frecuentar las redacciones de periódicos combativos eran siempre los mismos. Para Flores García, “la redacción de un diario es un observatorio fisiológico-psicológico de primera clase” (1880: 136).

El ambiente general en la redacción era de conspiración. Precisamente la influencia de esa atmósfera provocará que Pedro haga suya la causa de la defensa del liberalismo que todo lo invade: “Allí se vivía en perpetua conspiración” (1990a: 243).

### *La organización y las condiciones de trabajo*

La ocupación en el periódico supone para Pedro una auténtica bicoca, no sólo porque le permite sobrevivir en la capital sino además porque le coloca en un ambiente que le resulta grato: “Era el tal empleo una verdadera ganga, si no por el estipendio, que no pecaba de pingüe, aunque a mí me lo parecía, por lo llevadero del trabajo, lo cómodo de las horas y la índole de las gentes a quienes servía yo” (1990a: 235).

En un principio Pedro sólo ejerce como administrador, pero desde esa condición describe la rutina y organización del periódico, en la que se verá finalmente envuelto. *El Clarín* contaba con cinco periodistas de plantilla, incluido el director. De la sección de política se ocupaba el director junto a dos redactores. Esta tarea era considerada por los redactores un *sacerdocio*, un oficio al que se consagraban de forma activa y total.

Un cuarto redactor hacía la gacetilla y *minudencias*: secciones ligeras que, sin embargo, contenían lo más envenenado y daban “verdadero interés a la publicación” (1990a: 238). El comentario de Pedro es una muestra de que el joven se ha percatado de lo efectiva que resulta la combinación de demoledora crítica política y amena literatura, que aplicará luego en su combativo *Cuento oriental*: “[...] porque a nadie le disgusta ver crucificado a un ministro en un soneto, o narrada la vida de otro en unas aleluyas chispeantes, o achicharradas las flaquezas del lucero del alba en una letrilla de rescoldo; [...]”<sup>384</sup> (1990a: 238). El quinto redactor era el revistero Segismundo, encargado de la crítica literaria. Por último, *El Clarín* contaba con un “inofensivo redactor de tijera” (1990a: 238-239), encargado de las noticias de provincia y extranjero.

En la rutina del periódico jugaba un importante papel la censura, a la que Pedro ha de referirse en más de una ocasión. Para el personaje, este mecanismo de control obligaba a los periodistas a avivar los ingenios:

Continuaba la prensa periódica más vigilada y opresa cada día; y, por lo mismo, más empeñados los periodistas en hablar de cuanto les estaba prohibido, que era mucho. De aquí el estudio y los esfuerzos de ingenio que se hacían para decirlo todo sin decir nada, y el hábito de afrontar riesgos muy grandes a trueque de satisfacer las propias comezons y la curiosidad del público, ávido de escándalos con que entretener el desasosiego en que vivía. (1990a: 271)

Sin embargo, cuando se publica su incendiario *cuento oriental*, la censura previa se revela del todo ineficaz: no se percata de la malicia del relato hasta que buena parte de la tirada del periódico está ya repartida, con lo que la curiosidad de los lectores aún se aviva aún más, según relata Pedro. La fama del

---

<sup>384</sup> La práctica de encubrir la sátira política en un cuento oriental está cercana a la fábula de sátira política o “sátira que adopta la forma externa de fábula para zaherir directamente a personas o instituciones políticas concretas y coetáneas” (Freire, 1988). Formas narrativas como el cuento o la fábula suponen una envoltura idónea para salvar la censura, pues ofrecen la posibilidad de alegar, llegado el caso, que no se había pretendido decir lo que los censores han querido entender (*ibidem*). Entre los cuentos que hemos estudiado, el anónimo “cuento indio” titulado *La verdad* es un ejemplo real (apareció en *El Periódico para Todos*, el 1-1-1872) de esta estrategia de crítica política a la que se alude en *Pedro Sánchez*.

protagonista se ve reforzada en estas circunstancias, aunque él se muestra consciente en todo momento de la influencia del contexto en su repentino éxito: “Yo estaba borracho de felicidad. Sin embargo, no dejaba de conocer que en circunstancias normales no hubiera producido el cuento tan extraordinario aplauso; que éste era obra de la persecución del gobierno en el estado de los ánimos” (1990a: 273). Encontramos de nuevo en esta confesión del protagonista un recordatorio del sentido común que nunca dejó de acompañarle del todo a la hora de juzgar su triunfo social.

*La arrolladora fuerza del periodismo*

Matica caracteriza la profesión de periodista como una continua batalla que seduce y arrastra a todo aquel que se acerca a ella, justo lo que acabará sucediendo a Pedro. En sus palabras se advierten ciertos presagios que, más adelante, se cumplirán: a pesar de que inicialmente la tarea de Pedro es esencialmente de carácter administrativo, éste no podrá evitar participar de la febril actividad periodística que le rodea.

El incesante gemir de las prensas vomitando proyectiles de ideas arrullará sus oídos, y el tufillo diabólico de la pringosa tinta que ha transformado el mundo producirán en usted misteriosos, invencibles cosquilleos que pondrán en loca ebullición su sosegada mente, y harán que en su diestra se agite la pluma y corran sus puntos sobre el papel, solicitados de una fuerza que no estará seguramente en los encasillados del libro Mayor. No nacerán allí, porque es campo revuelto y agitado, los frutos intelectuales que necesitan, para su gestación y desarrollo, largas meditaciones y ardorosa inspiración; pero, puerto franco y abierto, llegará a él la riqueza de todos sus similares, muestra peregrina de la varia actividad del pensamiento humano en esta castiza tierra de los garbanzos y de los motines. (1990a: 232)

Para Pedro, el periodismo es, en un primer momento, un medio desesperado para no tener que regresar, avergonzado y derrotado, a la aldea natal. Colaborar en prensa no fue nunca un objetivo del protagonista; no obstante, a medida que se sumerge en el ambiente y ritmo de la profesión —en principio sólo en calidad de administrador—, comienza a experimentar la irrefrenable atracción de las prensas, el seductor deseo de contemplar su nombre publicado en el periódico, tal como Matica había pronosticado.

Porque la profecía de Matica se cumplió: el olor de la tinta de imprenta me embriagaba, y el ejemplo de los redactores me seducía. Escribí en verso y en prosa, serio y alegre; en fin, escribí de todo y sobre todo; porque, según ya lo he declarado otra vez, con una memoria descomunal y gran facilidad para asimilarle asuntos y estilos ajenos, en poniéndome a escribir no acababa, y daba un chasco al más pintado. Algo de lo escondido se vio, sin embargo, porque mi trato con la gente de la redacción iba siendo ya bastante íntimo y muy continuo. Aplaudieronmelo, y, que quieras que no, lo enviaron a las cajas. Era a modo de reseña humorística de los



acontecimientos político-sociales de la semana, que no valía dos ochavos; pero se imprimió, y *alea jacta est*. (1990a: 246)

No sólo cuenta Pedro con el aviso de Matica sobre los riesgos de dejarse llevar por la fama periodística; el padre, desde la capital, tampoco aprueba su ocupación en el periódico.

Mi padre, que recibía el periódico regalado desde que yo andaba en su administración, no cesaba de conjurarme, por todos los santos de la corte celestial, a que no me dejara inficionar de aquellas endiabladas políticas que podían dar al traste conmigo, y aún con cosa más alta y respetable (1990a: 244).

Además de la irracional atracción del ambiente periodístico, que debía ser normal en todo periodista en ciernes<sup>385</sup>, hay otro factor que empuja a Pedro a continuar con sus ocupaciones en *El Clarín* y a desoír, por ello, tanto los avisos de Matica como el consejo paterno: la posibilidad de actuar, de influir desde la redacción, y cobrarse así algunas “deudas” personales con Valenzuela. El personaje reconoce que el periodismo le proporcionaba la oportunidad de vengarse de su falso protector a través de sus tareas en el periódico: “¡Para dejarlas estaba yo, después de haber catado la tinta de imprenta, y teniendo en casa la manera de arrimar una paliza diaria al pícaro manchego!” (1990a: 247).

Uno de los rasgos de ser del protagonista cobra cierta relevancia en estos primeros pasos en el mundo de la prensa: su descomunal memoria que, sumada a la arrolladora atracción que le despierta la prensa, le permite escribir con fluidez y facilidad. Esta cualidad le será recriminada por Matica cuando Pedro le muestre el fruto literario de su pluma, que para Matica no es sino la imitación de las muchas lecturas que ha hecho el joven (1990a: 177).

La capacidad natural para escribir, junto al embriagador ambiente de la redacción, hace que Pedro no pueda evitar caer en la tentación anunciada por Matica de desear ser parte activa de ese mundo que le deslumbra y seduce. Santiáñez-Tió afirma que la predisposición de Pedro al periodismo, aunque es menor que la que muestra el Lucien de *Ilusiones perdidas*, existe: el protagonista tiene facilidad para asimilar el estilo y estructura de las obras ajenas (1995: 351).

---

<sup>385</sup> En *Memorias de un periodista*, de Enrique Vera y González, el protagonista refiere también su irrefrenable pasión por la prensa: “¡Ah! Yo he sentido el anhelo de la publicidad con ansia infinita. Como todas las almas vírgenes de experiencia, veía tan solo su rostro encantador de mujer; no su espantable cuerpo de monstruo marino. No supe tener la prudencia de Ulises; me precipité en sus brazos como los incautos navegantes de que nos habla la mitología griega” (1890: 41).

La vanidad del protagonista queda satisfecha cuando contempla por vez primera uno de sus escritos en letras de molde: “Ni César se vio más resuelto y decidido al otro lado del Rubicón, que yo ufano cuando leí conmovido en la sección de *Variedades* de *El Clarín de la Patria*, el primer parto de mi ingenio que había merecido los honores de la imprenta.” (1990a: 246-247).

A medida que se adentra en la profesión reflexiona sobre su finalidad y necesidades. Él mismo bautiza a su oficio como *ministerio* (1990a: 270), en alusión al poder e gobierno que le otorgaba su puesto en la redacción. Sánchez discurre sobre el alcance de su puesto de revistero en el periódico: “[...] a pesar del pisto que yo me daba recibiendo en testimonio de consideración y de otros sentimientos, ejemplares de cada libro, de cada comedia, de cada folleto, de cada copla que vomitaban las prensas de imprimir, la plaza de revistero prometía muy poco para en adelante; [...]” (1990a: 270-271). Pedro es consciente de que la verdadera notoriedad sólo la puede alcanzar a través de la combinación de periodismo y política, por lo que orienta sus pasos en esa dirección.

La sección de política se perfila como el arma esencial para entrar en la contienda y cosechar triunfos más resonantes: “Necesitaba yo, indudablemente, sin renunciar por entero a estos triunfos pacíficos, otros más resonantes y viriles; algo en que ejercitar las fuerzas que me prestaba la atmósfera en que me envolvía, y más compatible con las aspiraciones de que me vi henchido de repente” (1990a: 271). El proceso de inmersión en el ambiente, rutinas y ambiciones de la prensa queda así completado. Ha entrado a formar parte de la nómina de periodistas que influyen en el destino del país; es un incómodo personaje para la causa progresista, como testimonia la propuesta de Valenzuela de pasar al sector conservador en calidad de redactor gubernamental. La arrolladora fuerza del periodismo ha imprimido en el carácter de Pedro unas aspiraciones de gloria y triunfo que guiarán sus pasos a partir de este momento, conduciéndole al fracaso final.

### *El periódico*

En el primer capítulo aparecen las primeras dos menciones al ámbito de la prensa. El periódico supone, antes de la llegada del ferrocarril y junto a las cartas de los pocos lugareños desplazados, la única vía de conexión de los habitantes de la aldea con el mundo exterior. Este periódico era “harto serio y formalote”, y pagado a medias entre el párroco de la localidad y el padre de Pedro (1990a: 53-54). Los contenidos, aunque podían llegar a sorprender a los lugareños, no eclipsaban la tranquilidad que reinaba en el pueblo: las reseñas de las sesiones de la Cortes, las noticias de Madrid, los cambios ministeriales o los pronunciamientos se recibían con el sosiego que imprimía en el carácter la seguridad de que nada de

eso puede llegar a afectar directamente a la rutina de la localidad. Es ésta una somera pintura de la prensa local del momento.

Por oposición a la prensa “seria y formalota” que había conocido en el pueblo y por la que no muestra especial interés —aunque, curiosamente, su padre tiene participación económica—, Pedro estará empleado en *El Clarín de la Patria*, prototipo de publicación radical liberal. Se plantea un profundo contraste entre ambos tipos de periódico, entre su finalidad e influencia. Si en la aldea el periódico era “la única conexión” de las gentes con el mundo exterior, en Madrid *El Clarín* es una herramienta de influencia y presión político social. Así lo conciben sus trabajadores y el mismo director, para quienes la profesión se entiende en términos de *sacerdocio* (1990a: 238). La diferente recepción de las informaciones también se pone de relieve; en la aldea, no merman la permanente tranquilidad de los lugareños; en Madrid, las informaciones crisan y llaman a la sublevación, como ocurre con el cuento oriental de Pedro.

No son muchas las cabeceras, reales o ficticias, que se mencionan. Sin embargo, sí se alude a una publicación clandestina real, que existió en el periodo que novela Pereda. Es *El Murciélago*<sup>386</sup>, del que se dice que era “hoja clandestina que, bajo sobre enlutado, se colaba en todos los bolsillos, y hasta en los regios aposentos de Palacio: era la cual hoja se estampaban en letras de molde cuantas desvergüenzas se murmuraban al oído en las conversaciones reservadas” (1990a: 269).

### *Los periodistas*

Es significativo que Pedro mencione la profesión de periodista al repasar todos aquellos oficios que no tuvo la tentación de ejercer en su juventud: “[...] ni por descuido me asaltó la tentación de ser ministro, ni siquiera diputado a Cortes, ni de meterme a periodista, ni a poeta dramático, ni a funcionario de la nación, aunque fuera de los de corto suelo” (1990a: 55). A medida que avanza la novela sabemos que, precisamente, fueron algunos de esos los oficios que Pedro Sánchez ejerció —o tuvo la posibilidad de desempeñar— en Madrid, principalmente el de periodista. Esta relación de profesiones, lejos de resultar casual, puede entenderse como una justificación de la total ausencia inicial de ambición del protagonista.

---

<sup>386</sup> *El Murciélago* fue una publicación satírica que apareció de forma clandestina e irregular en vísperas de la revolución de 1854. Contribuyó a avivar el clima prerrevolucionario con sus cáusticos ataques. Era clandestino, carecía de periodicidad establecida y era leído con avidez por gran parte de la población. Su condición de prensa clandestina le permitía realizar duras críticas a la corrupción del país y al poder (Sáiz, 1996: 189). Su autoría, aunque discutida, se atribuye a Luis González Bravo y a Antonio Cánovas del Castillo (Gómez Aparicio, 1967: 397).

Todas estas cosas y otras muchas más estaban tan lejos de mi lugar, tan fuera del alcance de la máquina de mis pensamientos; tan limitado era el círculo de mis ideas; tan enclavado estaba en los angostos linderos del terruño nativo, que hubiera yo tomado a sueños febriles aquellas imaginaciones si alguna vez se me hubieran metido entre los cascotes. (1990a: 55)

La descripción del director de *El Clarín*, Redondo, supone un interesante retrato del periodista radical del momento. Sabemos que el narrador decide dar un nombre ficticio a este personaje, lo que contrasta con el resto de personajes de la novela: “El director, a quien daré el nombre, por no dejarle sin alguno, para mayor facilidad del relato, de Redondo, [...]” (1990a: 235). Con esta estratagema narrativa, el narrador consigue reforzar la condición de personaje incómodo para el poder que tiene el director de la publicación: si para el resto de personajes no ha dudado en indicar el verdadero nombre, en este caso sugiere que podría ser conveniente no hacerlo.

Redondo tenía “toda la fe, todo el entusiasmo y todo el tesón de un verdadero sectario” (1990a: 235-236). Mediante semejante presentación, el narrador no sólo describe al personaje, sino también, indirectamente, el tipo de periódico que estará a su cargo.

Era de La Rioja, patria de los grandes progresistas, y rico. Olózaga era su Minerva, Espartero su Marte, la Milicia Nacional el sustentáculo del Olimpo, y la Constitución del 37, con las liberales reformas reclamadas por las necesidades de los tiempos que corrían, su libro santo. A esta empresa había consagrado, con heroico desinterés, cuatro años hacía, fundando aquel periódico, su caudal, su poco talento, su reposo y aun el de toda su casta. (1990a: 236).

Sobre el carácter del progresista a ultranza Redondo, señala Pedro que “era vehemente, nervioso” (1990a: 236) lo que le convertía en “una verdadera máquina de escribir artículos de fondo” (1990a: 237) y un periodista muy conocido: “En este género de faenas era todo una especialidad el progresista Redondo; y dicho se está que se le reputaba por uno de los más valientes, *ilustrados*, hábiles y temibles periodistas de aquel entonces” (1990a: 237). El artículo de fondo es un género que, en los manuales del momento, se consideraba repetitivo y repleto de fórmulas gastadas. Los discursos de la prensa eran siempre del mismo tipo, señalan Ricardo Fuente en *De un periodista* (1897: 166) y los hermanos Ossorio en *Manual del perfecto periodista* (1891: 243), por lo que las afirmaciones sobre la habilidad de Redondo para escribir artículos de fondo como una *máquina* deben interpretarse teniendo en cuenta esta aportación. La vehemencia de Redondo podía ser, simplemente, repetición machacona de las fórmulas típicas del artículo de fondo, siguiendo las aportaciones de Ossorio y Fuente.

Pedro se muestra sorprendido por el ritmo de vida del director, otro signo más de la escasa atracción que en un primer momento despierta la idea de convertirse en periodista al protagonista.

Pero, ¡qué vida la suya! Me estremecía su actividad incansable, siempre con el mismo tema y enderezada a un solo fin. Lo de menos era, con ser mucho y penoso, el trabajo que tenía en la redacción. Fuera de ella no sosegaba un punto: el salón de Conferencias y los pasillos del Congreso; el café de la Iberia; la visita a algún prohombre del partido; la cita con el emisario del círculo patriótico de aquí; la respuesta al *mensaje* de los liberales de allí; el asedio al Ministro de la Gobernación por el zapatero preso o el *excedente* perseguido... ¡y qué se yo! (1990a: 237)

La descripción del director encaja con lo señalado por Antonio Flores en “El cuarto poder del estado” (1853). El director lleva el pensamiento político del diario y, para ello, debe andar mucho, escribir poco y, en definitiva, estar al corriente de todo, como el incansable Redondo de *El Clarín de la Patria*.

No existen el descanso ni la vida familiar para este periodista; y el destierro es una amenaza constante, pero esta es la rutina que parece gustar al personaje:

Su mujer y sus hijos eran los que menos le veían. Llegaba tarde a las horas de comer; comía poco y de prisa, y vuelta a la calle. Trasnocaba; y al buscar algún descanso, asaltábanle las pesadillas en cuanto le rendía el sueño. A todo esto, esperando cada hora que el Gobierno le enviara a Cádiz, y desde allí, bajo partida de registro, a comer el amargo pan de la emigración a los quintos infiernos. ¡Y tan satisfecho! (1990a: 237)

Redondo consagra su vida al periódico de manera activa y celosa, pues entiende que el periodismo es un verdadero *sacerdocio* (1990a: 238). Esta idea del periodismo como sacerdocio, que hemos encontrado ya en el costumbrismo y en las obras sobre preceptiva periodística, aparecía también en la literatura panorámica francesa de la década de los treinta, para expresar la total y absorbente dedicación que supone escribir en los papeles públicos. Gustave Planche, en su artículo titulado “La journée d’un journaliste”, alude a la profesión en estos términos: “Préparez les entrailles de votre cerveau, déblayez les avenues qui pourraient ralentir la marche de vos pensées; car le sacerdoce que vous avez choisi ne permet ni cesse ni repos” (Planche, 1832).

Una descripción tan detallada de un personaje como Redondo, secundario y sin gran peso en el desarrollo de la trama, sirve al autor para insistir en el contraste entre el periodista *por convicción* que es Redondo y el periodista *por circunstancias* en el que se convierte el protagonista.

Aunque sólo se mencionan de forma puntual, aparecen también algunos nombres de periodistas reales y destacados del momento, lo que otorga una cierta dosis de realismo histórico al relato, que recuerda en algunos pasajes a los *Episodios nacionales* de Galdós. Del Conde de San Luis, que fue periodista en sus orígenes y cuya autobiografía hemos estudiado en la parte segunda de este trabajo, tiene el narrador buena consideración, aunque desaprueba sus “malos modos”, consistentes en apartar a los literatos de sus ocupaciones y colocarlos “de modo que o tengan que dejar de escribir, o que descuidar los asuntos de su cargo” (1990a: 248). Sobre este personaje añade una ecléctica opinión: “Y que no amengüe en nada la franca exposición de este mi leal parecer la buena memoria de aquel rumboso prócer, en lo que atañe a su incansable deseo de amparar a los hombres de talento; pues bien sabe Dios que desapruebo el modo, estoy muy lejos de no aplaudir la intención” (1990a: 248).

Otros nombres de redactores no ficticios son Sixto Cámara y Rivero. Ambos se introducen en la narración para dotar de verosimilitud al contexto en el que aparecen: la situación de los periodistas progresistas ante la sublevación de O'Donnell. Pedro recuerda que entonces el director de *El Clarín*, Redondo, fue conducido a la cárcel junto a otros periodistas de la misma línea: Sixto Cámara y Nicolás María Rivero (1990a: 283). El ficticio Redondo bien podría ser un trasunto del mismo Sixto Cámara. La trayectoria que Pereda plantea para Redondo es similar a la de Cámara: ambos proceden de La Rioja, “patria de los grandes progresistas” (1990a: 236), son periodistas radicales, participan en la revolución de 1854 y pasan un tiempo en la cárcel. Según veíamos más arriba, Redondo no temía que el Gobierno le enviara a Cádiz y luego al exilio, que fue justo lo que ocurrió con Sixto Cámara en 1856: huyó primero a Andalucía y luego a Lisboa (Garrido: 1860: 23-27).

### *La descripción de una labor: el revistero o crítico literario*

Resulta de gran interés el capítulo dedicado a la descripción de la labor de revistero que desempeñó Pedro en *El Clarín*. Además, al aludir al estado de la crítica literaria en su tiempo, menciona un par de nombres reales: Aurelio Fernández Guerra (que firmaba como *Pipí*) y Eugenio Ochoa, en *La España*; y Cañete, en *El Heraldo* (1990a: 259), quizá porque los considera modelo de críticos literarios del momento<sup>387</sup>.

---

<sup>387</sup> La presencia de nombres reales de escritores que menciona Pedro Sánchez al hilo de la crítica literaria es abrumadora. Sería interesante dedicarle más tiempo a este diálogo entre ficción y realidad que propone el autor y a los criterios que podían regir la selección de los nombres que proporciona (para esto, cfr. el artículo de Benito Madariaga “Lecturas y libros de José María de Pereda”, 2007, y Enrique Miralles, “Simpatías y antipatías literarias de Pereda”, 2006).

El personaje recuerda sus inicios en el complejo campo de la crítica literaria, así como los consejos que del director de la publicación recibió para desempeñar esta tarea. Esta parte de la novela ha sido interpretada por la crítica como la plasmación de las ideas del propio Pereda, derivadas de su experiencia personal con la crítica de sus novelas.

En *Pedro Sánchez* se aborda la formación del revistero. El protagonista aprende las “malas artes” del periodismo a partir de las explicaciones de los redactores, sobre todo, del director, Redondo. Para Santiáñez-Tió, esto es una muestra más del dialogismo existente entre *Ilusiones perdidas* y la novela de Pereda: “La iniciación de Pedro Sánchez en las tácticas desaprensivas y partidistas de *El Clarín* se debe, como la de Lucien, a las malévolas enseñanzas de otros redactores. El paralelismo entre ambas escenas me parece demasiado extraordinario para deberse a la casualidad, y una vez más nos hallamos ante un caso indiscutible de dialogismo intertextual.” (1995: 352). No creo que haya que acudir a Balzac para explicar la presencia de este tipo de escenas en *Pedro Sánchez*. Como hemos estudiado hasta ahora, el motivo del periodista interesado, que aplica halagos y censuras a obras literarias y a personas de manera arbitraria estaba ya en otras tantas manifestaciones literarias autóctonas anteriores. Por ejemplo, lo encontramos en textos de tipo reflexivo o preceptivo sobre el periodismo, como el que propone Juan Pérez Calvo en su introducción a la *Galería de la Prensa* de 1846, en donde afirma que el crítico se limita a comprobar quién es el autor de la obra y “se pondera como magnífica o se deprime como detestable” (1846: 29). También desde el costumbrismo se censuran las prácticas arbitrarias de los críticos literarios: recuérdense textos como “El crítico” de Zamora y Caballero (1872) o “El crítico rabioso”, de Mariano Pina (1880), en los que se presenta al personaje como un “Aristarco estúpido” (Pina Domínguez, “Galería de Espectadores”, en *Madrid Cómic*, 28-11-1880). Incluso en la autobiografía aparecen referencias en primera persona a la ausencia de rigor en el ejercicio de la crítica; Julio Nombela reconocía haber elogiado muchas obras sin haber visto más que su portada o algunas páginas (1909: 160).

Pedro asume el cargo de revistero, de nuevo, como resultado de la casualidad y sin aspirar previamente a él. El revistero de *El Clarín* es requerido por el Conde de San Luis en su gabinete, por lo que el director del periódico convence a Pedro de que sea él quien elabore la sección de revistas semanales. Entre los argumentos que Redondo emplea para persuadirle se encuentra la apelación al talento del personaje: “Ninguno de nosotros puede dedicarse a eso por falta de tiempo y aún de dotes que abundan en usted” (1990a: 249).

Los reparos de Pedro para desempañar una labor ante la que se siente inseguro ofrecen una favorable ocasión para que el director del periódico exponga los trucos y estrategias que deberán guiar su tarea, y que son los propios del periodismo de la época, según hemos apuntado antes. Aquí Pereda despliega un inventario de consideraciones sobre la crítica literaria de su tiempo que seguramente supone un buen reflejo de sus ideas y de su propia experiencia con las revistas literarias de la capital. Además, como hemos visto, entronca con un discurso frecuente: el que satiriza la labor de la crítica en prensa. En primer lugar, se niega radicalmente la existencia de juicio razonado en los comentarios de los revisteros. El ingenio y la astucia, casi la desvergüenza, son las herramientas del género, que se rige por la misma falta de pudor que el resto del periódico. En definitiva, Pedro debe manipular el arte, el estilo y el lenguaje para escribir sobre lo que desconoce sin que su ignorancia se descubra:

—No es lo mismo —repliqué— emitir una opinión hablando familiarmente, que escribir un juicio razonado, que ha de leerse y criticarse...

—¡Qué juicio ni qué calabaza, hombre! —replicó el redactor madrileño, que escribía hasta de teología sin haberla saludado—. ¡Medrados estábamos si tuviéramos que conocer a fondo todos los asuntos que ventilamos en la prensa! ¿Para qué es el ingenio, para qué las callejuelas y puertas falsas del arte, de la lengua y del estilo, sino para entrar donde se nos antoje y salir cuando nos acomode, sin temor de que nadie nos cierre el paso ni nos sorprenda ni nos corte la retirada? (1990a: 250)

Merece la pena prestar atención a los consejos que Pedro recibe para comenzar a escribir críticas literarias sin que el público se percate de que desconoce la labor. Las metáforas bélicas que emplea Redondo responden a la concepción que tiene el director del periodismo: es una poderosa arma en el campo de la sociedad y la política.

Vea usted un plan. Mientras examina usted el terreno y toma posiciones y se acostumbra a mirar cara a cara al enemigo, y al olor de la pólvora y al estruendo de las primeras embestidas; en una palabra, mientras no sea usted dueño absoluto del campo (que no tardará en serlo), no suelte usted prenda alguna allí donde vacile siquiera, y despáchese con un poco de pirotécnica que deslumbre y haga ruido; donde se considere algo más firme y mejor pertrechado, hunda el arma hasta la empuñadura, o sacuda el incensario hasta que se acabe el humo. (1990a: 250)

Redondo aconseja a Pedro que “hunda el arma hasta la empuñadora” o “sacuda el incensario hasta que se acabe el humo”, en función de quién sea el autor de la obra en cuestión: “Para hacer esto con valentía y desparpajo y, sobre todo, con acierto, comience usted por dividir las obras que examine en dos grupos: las de nuestros amigos y las de *los otros*” (1990a: 250). Precisamente esa será la estrategia que deberá seguir el protagonista, la de efectuar una despiadada crítica de las obras de



autores de ideología diferente a la de *El Clarín* y un desmesurado encomio de las obras de escritores cercanos al periódico. Queda patente la arbitrariedad en el juicio que reciben las obras literarias, de las que sólo importa quién sea su autor. Así, la recomendación de Redondo para las obras de *amigos* del periódico que sean, simplemente, malas, es destacar su fondo y rebajar la importancia de la forma:

Cierto —diremos— que hay algunos desaliños de lenguaje, y algunas contradicciones de carácter, y, si se quiere, también algunos descuidos de monta en la trabazón de la fábula; descuidos, contradicciones y desaliños que no significan nada, absolutamente nada, en las obras de arte, por lo mismo que son de fácil y mecánico remedio, siempre que el autor se digne descender de las altas esferas de su inspiración desbordada para ocuparse en esas prosaicas maniobras de taracea. ¡Pero el objetivo, pero la idea, pero los cauces que allí se abren a las corrientes de la nueva civilización; pero el altísimo criterio con que se expone y desenvuelve esto y lo otro y lo de más allá!... (1990a: 251)

Si, por el contrario, Pedro ha de enfrentarse a una buena obra escrita por alguien desafecto al progresismo, se deberá resaltar la perniciosa idea que la obra contiene:

Supongamos las mejores condiciones de bondad en las obras de *los otros*. ‘No puede negarse —diremos— que está bastante bien escrita y tiene cierta gracia, y que interesa *hasta cierto punto*; pero ¿cómo ha de ser bello lo que está concebido en la oscuridad y el frío de los sepulcros, y en la lobreguez de las ruinas? ¿A qué fin artístico responde el propósito fundamental de este libro o de esta comedia o de este drama? ¿Quién le ha dicho al autor que el arte, que es la belleza, puede hermanarse nunca con horribles ideas que pugnan con las corrientes de las modernas sociedades: el frío mortal del invierno con el calor vivificante del estío; la luz con las tinieblas?’ Y así le va usted abrumando poco a poco, hasta que le mata, demostrando que la obra que analiza es una verdadera abominación. (1990a: 251-252).

En definitiva, Pereda expone en este episodio la arbitrariedad de la crítica literaria que se hacía en la prensa de la capital. Los periódicos estaban tan politizados que ni siquiera la literatura era juzgada de acuerdo a criterios estéticos y no ideológicos. Desde esta perspectiva, resulta comprensible la reflexión final de Redondo sobre un oficio que consiste, simplemente, en aplicar uno u otro discurso a las obras en función de la adscripción ideológica del autor: “Desengañese usted, no hay oficio más cómodo” (1990a: 252). La misma censura de la influencia de la crítica literaria interesada puede leerse en la novela *El salón rojo*, de August Strindberg, publicada originalmente en 1879. En este caso, el narrador en tercera persona cuenta cómo el editor Smith era conocido por su capacidad para consagrar a un joven aspirante a escritor en apenas un año. A través de una serie de argucias y maniobras, muy parecidas a las

enunciadas por el Redondo de *Pedro Sánchez*, Smith era capaz de situar a un desconocido y a su primera novela a la altura de los grandes genios:

Su método era conocido, pero nadie osaba utilizarlo, porque para ello era necesario poseer un grado de desfachatez sin precedente. El autor a quien Smith tomaba a su cargo podía estar seguro de que su nombre se consagraría y, por eso, Smith estaba invadido por escritores sin nombre. (2012: 74).

Aunque Pedro no ansiara ser revistero, una vez más un elemento externo, —Redondo en este caso—, infunde en su carácter el deseo de obtener reconocimiento y consideración social: “Llegué a creerlos y a creermme a mí, por ende, capaz de las más altas empresas crítico-literarias. [...] Ya había probado dos veces los deleites de aquel apetitoso magisterio, que a tantos mortales, tan firmes de mollera como yo, ha hecho unos pobres mentecatos antes y después acá” (1990a: 252). La descripción de la labor de revistero se completa con un completo repaso por el estado de la literatura, sobre todo novela y teatro, en el momento en el que el personaje comienza su labor de revistero (mediados del XIX) (1990a: 253-259).

El protagonista ejerce de crítico literario sin tener apenas idea sobre la materia; no obstante, sigue el consejo del director y hace de su memoria y del estilo hueco y rimbombante sus principales instrumentos. De nuevo, encontramos un motivo frecuente en la caracterización del periodista: el uso de un lenguaje ampuloso, vacío y cargado de latinismos y giros sonoros.

[...] no contaba yo con otras fuerzas ni más caudal de saber que el fárrago de novelas y de toda clase de libracos que había engullido, y de cuya mala digestión conservaba en la memoria, juntamente con lo atrapado en periódicos, corrillos y cafés, montones de parrafadas retumbantes, tumultos de hueca palabrería, apotegmas lamentables que yo sabía zurcir en el aire tomando del almacén tres de aquí y una de allá, y algunos latinajos de cálamo corriente, muy usados en la prensa política, como *¿risum teneatis?*, *¿quare causa?*; *donec eris felix...*; *amicus Plato, sed magis amica veritas*; *fiat justitia et ruat coelum*; *timeo Danaos et dona ferentes...* y otros tales. (1990a: 259)

El oficio de revistero impone ciertos rasgos específicos en el carácter de Pedro Sánchez. El personaje deja atrás su modestia anterior y se conduce con soberbia a partir de entonces: los escritores y poetas, que antes le impresionaban e intimidaban ahora son objeto de su desprecio:

Leíselo a mis compañeros, y lo aplaudieron; se publicó después, y gustó a los lectores. Esto acabó de cegarme; y desde aquel día, declarándome señor y dueño del campo, comencé, con

inaudita desvergüenza, a tratar al arte de tú y a mirar por encima del hombro a poetas, novelistas y comediantes. Declaréme, por supuesto, *esprit fort*, para estar en consonancia con el periódico en que escribía; y vi que era de necesidad aplicar a los escritores la ley de razas, tal como me había explicado el madrileño. (1990a: 261-262)

La mención a los escritores de fuera de Madrid es muy significativa, pues Pereda fue uno de ellos. Sobre Fernán Caballero, autora cuya obra ocupaba un lugar destacado en la biblioteca de José María de Pereda (Madariaga de la Campa, 2006), apunta Pedro que además de conservadora, era “de los de fuera”, una *raza* de escritores carentes de talento, “porque es de saberse que casi iba persuadiéndome de que no se podía tener talento en España más que en Madrid” (1990a: 262), lo que supone una clara crítica al centralismo imperante en las letras del momento<sup>388</sup>.

El narrador refiere cómo solía tratar en sus críticas a todo autor que procediese de más allá de los límites de Madrid: “Para estas pobres gentes usaba yo un procedimiento particularísimo, de mi exclusiva propiedad: una ironía zumbona sobre la cual retozaba una sonrisa de protectora compasión; tal, que no parecía sino que la mención aquella era un mendrugo arrojado de caridad al hambriento de mis elogios” (1990a: 262). En *Nubes de estío* se incluye, incluso, un ejemplo del tipo de comentario que se haría de la obra de un autor provinciano. Quien lo aporta es Juan Fernández, uno de los debatientes en la disputa que se desencadena en el capítulo XIII de la novela, titulado “Palique”<sup>389</sup>: “La cosa —viene a decir— no es

---

<sup>388</sup> A finales de la década de los setenta, la periodista y escritora Patrocinio de Biedma propuso desde la publicación *El Cádiz* la descentralización de la literatura española mediante de la creación de una Federación científico-literaria. Todos los escritores provinciales obtendrían el apoyo para la promoción de sus publicaciones, el asesoramiento para sus proyectos, fomentarían el debate intelectual, e incluso podrían formar un fondo de socorro económico para los casos de necesidad (véase Vega Rodríguez, 2014). Aunque la iniciativa no llegó a consolidarse, es una muestra más de la preocupación con la que se contemplaba desde las provincias el apartamiento de los escritores de fuera de Madrid, situación que también denuncia Pereda en su obra.

<sup>389</sup> *Palique* es la conversación inútil, sin importancia alguna, que a nada conduce o, simplemente, la charlatanería (Diccionario Domínguez, 1853 y ss.), pero también era el título de las columnas que Clarín publicaba en *Madrid Cómico* desde 1881. No creemos que el empleo de este término, *palique*, tan relacionado con la crítica literaria de Clarín, encubriera censura alguna hacia el autor de *La Regenta*. Precisamente desde la publicación de *Pedro Sánchez*, en 1883, las relaciones entre ambos estaban marcadas por la cordialidad y admiración mutua. Así lo sugiere Laureano Bonet (2002: 261) y puede comprobarse, por ejemplo, con la lectura de la opinión de Clarín sobre *La puchera*, en la que afirma que “Pereda es un gran artista” (“Palique”, *Madrid Cómico*, 23-2-1889). Ya antes, al hilo de la crítica de las obras de Alarcón, se había referido a la buena relación que desde hacía algún tiempo mantenía con Pereda a pesar de los complicados inicios:

Mire V., Pereda y yo somos ahora los mejores amigos del mundo, y sin embargo, yo empecé a tratar a Pereda con bastante impertinencia al discutir el valor literario de *El buey suelto* [1878]. Pero amigo, el Sr. Pereda es por lo visto un cristiano de verdad de los humildes, de los que no desprecian ni quieren mal al prójimo porque se les diga que no son perfectos como nuestro padre que está en los cielos. Y verá V. lo que me sucedió con Pereda: este señor, que Dios bendiga, al principio no me mandaba sus libros porque no me conocía; comencé yo a tratar sus obras mucho peor que las de V., y él comenzó a regalármelas y a leer mis críticas y hasta a tenerlas en cuenta. Y ahora estamos a partir un piñón. (“Palique”, *Madrid Cómico*, 4-1-1885).

del otro jueves, pero para un escritor de esos puede pasar, puede pasar... Con que no desalentarse, tened muy en cuenta los consejos que hemos dado, y a otra." (1990b: 866)<sup>390</sup>.

La censura a la crítica literaria que se hacía en la prensa de Madrid de *Nubes de estío*, es tan explícita que desencadenó una polémica<sup>391</sup> de la que se hicieron eco incluso periódicos del extranjero (González Herrán, 1983: 366-367). En la discusión entre el periodista madrileño y el joven provinciano del capítulo "Palique", Pereda expone tanto el concepto que tenía de los periodistas de la corte como su opinión acerca del injusto tratamiento que la crítica de la capital daba a los autores de fuera de Madrid. Sobre los críticos y literatos que viven en Madrid pero proceden de provincias, un personaje comenta a otro: "[...] usted es gallego y, por ende, tan provinciano como yo y cada uno de los desdeñados seres superiores que desde allá nos tienen en poco y nos imponen sus leyes en el modo de descubrirnos la cabeza" (1990b: 864). Pedro Sánchez ejerce también de crítico "madrileño" y minusvalora a los autores provincianos, aunque él proceda de la provincia<sup>392</sup>.

La tesis de Pereda en esta materia se expresa en *Nubes de estío* de forma mucho más explícita que en *Pedro Sánchez*. Si en 1883 describe, a partir de las acciones y vivencias del protagonista, cómo se formaba un revistero en Madrid y qué inmorales principios regían su labor, en 1891, con *Nubes de estío*, la censura rebasa ya el marco de la novela y de las acciones de los personajes: se presenta a través de

---

<sup>390</sup> Detrás de estas afirmaciones se percibe un cierto rencor de Pereda. En *Nubes de estío*, novela de 1891, Pereda insiste en esa condescendencia que se practica en Madrid hacia todo aquello que procede de provincias, sobre todo en el campo de la literatura. Uno de los personajes se queja del trato que la crítica madrileña dispensa a los autores provincianos. Reproducimos aquí la cita completa del personaje, en cuyas palabras parecen estar contenidas las ideas de Pereda.

¿A qué queda reducido todo ello? A la migaja mísera arrojada de limosna al pobre postulante desde el festín aparatoso del enfatuado gacetillero. "La cosa —viene a decir— no es del otro jueves, pero para un escritor de esos puede pasar, puede pasar... Con que no desalentarse, tened muy en cuenta los consejos que hemos dado, y a otra." Y es lo más donoso de todo esto que, en la mayor parte de los casos, el autor de la obra es un hombre que ha encanecido escribiéndola, y el desdeñoso consejero un mozalbete casi imberbe y rapado en letras, que se ha metido a crítico por no servir para otra cosa... porque en España anda la crítica así, bien lo sabe usted. (1990b: 866)

<sup>391</sup> La polémica se desató tras la publicación de un artículo de Emilia Pardo Bazán en *Los Lunes de El Imparcial* titulado "Los resquemores de Pereda", en el que afirma que todo el capítulo "Palique" es fruto del "provincialismo" y las "candorosas aprensiones" del escritor. Pereda contestó con "Las comezones de la señora Pardo Bazán", en donde rechaza la existencia de todo resquemor. Aún hubo una contrarréplica de la Pardo Bazán, también en *El Imparcial*. De esta polémica se ha ocupado detenidamente González Herrán (1983: 363-371).

<sup>392</sup> Por otro lado, la alusión en *Nubes de estío* a la condición de gallego del crítico que tan madrileño se considera pudiera no ser casual. Sabemos que Pereda escribiría las siguientes palabras a raíz de la polémica por la censura de que contenía *Nubes de estío*: "La señora Pardo Bazán es gallega y recién trasplantada a Madrid; la señora Pardo Bazán colabora en muchos periódicos de esa capital, y además en uno o dos de su pertenencia; en fin, que es ya periodista de Madrid." (cit. en González Herrán, 1983: 365).

una conversación entre dos sujetos en la que los argumentos de uno de ellos encajan perfectamente con los de Pereda. El capítulo completo resumía los planteamientos del autor y en nada afectaba al desarrollo de la trama de *Nubes de estío*. En consecuencia, la crítica resulta menos sutil y más amplia, pues se alude también al menosprecio de las letras catalanas como símbolo de la literatura regional<sup>393</sup>.

### *La crónica de salón*

La crónica de salón tiene también un hueco en la novela. Aunque no tan minuciosas como las de la crítica literaria, se ofrecen algunas pinceladas sobre el género puesto que el protagonista desea conquistar este campo una vez que ha salido airoso, y hasta exitoso, de su incursión en la revista literaria. Pereda había tratado ya la “literatura elegante” y la labor del cronista con detenimiento y grandes dosis de sarcasmo en obras anteriores: en el drama en verso *Marchar con el siglo* (1861) y en *La mujer del César* (incluida en *Bocetos al temple*, 1876). También aludiría a esta figura más adelante, en la ya citada *Nubes de estío* (1891).

El inconformismo que los primeros éxitos periodísticos han despertado en él motivan sus ansias de completar su prestigio en el ámbito de la crónica de salones. “¿Quién, pues, como yo para entrar con planta firme en los empingorotados salones, y aspirar a ser el mimado cronista de sus fiestas y ornamentos?” (1990a: 265).

El Pedro Sánchez narrador reconoce que su éxito en este género no fue sino fruto de la desfachatez con que se conducía a partir de su entrada en la redacción. También triunfó en este campo, pues se declara “rey de la crítica literaria y primer cronista del mundo elegante”:

Me animó el éxito del ensayo, y lancéme a otros salones; hízose en ellos ancho lugar el ruido de mis linsonjas; prestóme la osadía la travesura que me faltaba, y se colmaron mis ambiciones de ser el rey de la crítica literaria y el primer cronista del mundo elegante. ¡Poder de cuatro dones aparatosos de la madre naturaleza, y de una desfachatez imperturbable! (1990a: 267).

---

<sup>393</sup> En 1892, Pereda fue invitado a los Jocs Floral de Barcelana como mantenedor, por su simpatía hacia las posiciones regionalistas conservadoras; simpatía que queda patente en su obra literaria según hemos tenido ocasión de comprobar.

*El estilo periodístico*

A medida que el personaje protagonista detalla su relación con la prensa alude al estilo que caracterizaba entonces la escritura periodística. Nos interesa ahora retomar esas consideraciones y valorarlas en conjunto.

Una primera atribución del estilo periodístico es su potente carga ideológica. Al describir a Redondo y su dedicación sacerdotal a la profesión, comenta Pedro que sus artículos de fondo eran considerados “buenos”, porque se caracterizaban por la hinchazón formal, la abundancia de frases hechas y, en definitiva, la vacuidad:

[...]; buenos, porque por tales se reputaban los que, como aquellos, abundaban en hinchazones rimbombantes y en ese fraseo pomposo y descomunal de lugares comunes y vocablos hechos; brillo de talco y estruendo de hojarasca, que han venido siendo (y no digo que es aún, porque algo nos hemos enmendado los españoles en ese resabio, de entonces acá) el ritmo de las batallas periodísticas, en las cuales pagaba siempre los vidrios rotos, y, a las veces, los paga todavía, saliendo descalabrada y maltrecha la lengua castellana. (1990a: 236-237).

Las expresiones latinas tenían un papel destacado como *embellecedoras* del estilo del periodista, que trataba de demostrar mediante su uso conocimientos que en realidad no poseía: Pedro confiesa haber empleado en sus críticas “algunos latinajos de *cálamo corriente*, muy usados en la prensa política” (1990a: 259). Sabemos que ni siquiera los empleaba correctamente, dado que el párroco de su aldea solía corregirle la ortografía en la correspondencia que mantenían.

La lengua y el estilo debían manejarse de forma tal que permitiesen penetrar en terrenos desconocidos por el periodista sin que los lectores se percataran de su ignorancia. Así lo expresa Redondo (1990a: 250 y ss.) y así lo aplica Pedro (1990a: 261). Al final de su vida, Pedro se lamenta de la mala influencia que pudo ejercer en el campo de la crítica literaria: “¡No me faltaba, en mi desdicha, más que el remordimiento de haber formado *escuela*! Pues algunas veces le tengo, porque el género abunda como la mala hierba, y la crítica esa se parece a la mía como un huevo a otro” (1990a: 431).

Por último, conviene señalar la potente ideologización de la que hacía gala el lenguaje periodístico. Pedro Sánchez imita el estilo del combativo propio de los escritos de Redondo al comentar la ideología que sostenía *El Clarín de la Patria* (1990a: 243): términos como “atropello”, “inquinidad”, “influencias ocultas”, etc. eran de uso habitual tanto en las conversaciones de la redacción como en los artículos que

aparecían en las hojas del periódico. Al final de su vida, sigue detectando Pedro los rasgos del periodismo de su tiempo en la prensa, a pesar de que reconoce que ha cambiado bastante: “No se parecen estas políticas a las de mi tiempo. ¡Cómo ha cambiado todo! Hasta el estilo. Sin embargo, aún se escriben muchos artículos a la manera de los de Redondo, y particularmente, muchas críticas como las que yo enjaretaba en *El Clarín de la Patria*.” (1990a: 431). En la década de los ochenta, cuando Pedro firma sus memorias, la competencia entre los grandes diarios independientes produce una profunda transformación en el cuerpo del periódico. Los titulares se agrandan, se desarrollan las secciones con más gancho popular y el reportaje y la *interview* son los géneros del momento (Saiz, tomo II, 1996: 258). Sigue existiendo prensa política pero, como reconoce Pedro Sánchez, el periódico y el periodismo han cambiado bastante desde mediados de siglo.

Pereda ya se había referido en escritos anteriores al estilo grandilocuente pero vacío del que hacen gala los periodistas. En *Suum Cuique*, el rústico Silvestre Seturas se asombra al descubrir que detrás de las profundas y filantrópicas líneas que él ha podido leer y admirar en los artículos de fondo sólo hay un periodista “cínico y desmoralizado”:

-¡Jesús me valga! ¿Con que es decir que aquel periódico que yo leía en mi lugar con tanta fe, está escrito por este hombre; y aquellos artículos en que tanto se clamaba por el orden, por la moralidad, por el bien de los pueblos, eran dictados por un anarquista cínico y desmoralizado? ¿Con que esas palabras de humanidad, filantropía, compañerismo, religión, hogar, derechos, lejos de ser una verdad en semejantes periódicos, son una burla sacrílega, un insulto a Dios y a los hombres, una explotación innoble de la pública buena fe? (*Escenas montañosas*, 1864)

#### 10.2.d. Espacios y objetos del periodista en la novela

La infancia y la primera juventud del protagonista están vinculadas a dos lugares fundamentales: la casa familiar y el pueblo natal. Hay un tercer espacio que desempeña un papel importante en la maduración del personaje: la capital de la provincia, Santander, que Pedro visita en dos ocasiones con diferentes resultados antes de marcharse a Madrid. El marco de la aldea es el espacio propio de Pedro Sánchez hasta la irrupción de Valenzuela con sus expectativas sobre un mejor futuro para Pedro.

Nos interesan fundamentalmente los espacios con los que Pedro guarda relación una vez ha llegado a Madrid y comienza el periplo que le conduce al fracaso. Los teatros, los salones y la redacción del periódico en el que trabaja son tres lugares determinantes en la formación del personaje.

En el teatro, Pedro descubre que las representaciones no sólo le atraen como espectador, sino que despiertan en él un instinto de análisis y juicio, un afán de reflexión sobre lo que ha visto y oído sobre el escenario: “[...]; había en mí un instinto artístico, cierto gusto pasivo, algo como tentación de análisis, que me arrastraba a investigar el por qué y la calidad de las cosas” (1990a: 162). Esta declaración adelanta la tarea que encargarán a Pedro en el periódico, tiempo después, por considerarlo naturalmente dotado para ella: la crítica literaria. Por otro lado, Anthony H. Clarke realiza un apunte interesante sobre la función del teatro en la novela. El crítico sostiene que funciona como escenario para una revelación de la fragilidad de las aspiraciones sociales. La visita al teatro representa algo que trasciende simbólicamente el mero espectáculo; proyecta y subraya los dos mundos, los dos niveles sociales, en que vive, o aspira a vivir, Pedro Sánchez (1992: 21).

Un espacio determinante para Pedro es el conocido como *salón de tono*. Allí, cuando todavía es un joven tímido recién llegado de su pueblo, entra en contacto por vez primera con la sociedad elegante de la capital. Y allí se consagra después como cronista de salón.

La redacción de *El Clarín de la Patria* es el espacio que mayor peso tiene en la trayectoria del protagonista. Su puesto en el periódico le permite permanecer en la capital y no tener que regresar a la aldea, y también es allí donde fragua sus primeras ambiciones de medro. La personalidad de Pedro se ve influenciada de modo determinante por el ambiente de esa redacción, y esta influencia actúa como desencadenante de los hechos posteriores. El ambiente de la redacción y, en un plano más general, de Madrid, actúan como un desencadenante sobre el que Pedro tiene poco poder; es decir, siguiendo a Wellek y Warren, podemos decir que el medio de la redacción actúa como un determinante global de la acción (1974: 266).

En la aldea, el personaje encuentra otro espacio que simboliza su infortunio, su marcha del pueblo y su fallida relación con Clara. Es la Casa del Infantado, que Pedro aspiraba a administrar en su juventud, en la que se instala Valenzuela con su hija para pasar el verano y que un Pedro envejecido y derrotado compra y derriba como símbolo de la caída de sus aspiraciones y ambiciones. En el viaje que realiza a la aldea, antes de comenzar a ejercer el cargo de gobernador, este espacio simboliza los funestos augurios que llevan ya un tiempo asaltando al personaje:

Un hecho curioso: no salía una vez a la calle sin acercarme al viejo caserón de mi suegro. Allí había conocido a Clara; y sin embargo, me entristecía contemplando sus macizos paredones; y



viendo con la imaginación, a través de ellos, vagar silenciosa por sus oscuros pasadizos la enfermiza figura de Clara, con su bata blanca, sus cabellos desprendidos y sus rasgados, negros y centelleantes ojos, muda pero terrible, como Magdalena Usher en el lóbrego subterráneo de su ruinoso castillo, hasta sentía una penosa impresión de frío en el alma, como si tuviera miedo. (1990a: 377).

Estas hostiles impresiones transmitidas por el espacio en el que conoció a su mujer sorprenden al lector y hacen prever un final desgracia para la relación, como efectivamente ocurre. El espacio del caserón es un símbolo de la ruindad de Clara y también del declive emocional de Pedro, como la Casa Usher lo era del declive de un linaje. No en vano, una vez que se retira a la aldea, al final ya de su vida, ve en el edificio un amargo recuerdo de las pasadas desgracias y de una de sus principales causantes, Clara: “Siempre que miraba hacia él, veía la misma figura escuálida, ceñuda y silenciosa, errar por sus pasadizos” (1990a: 430). Después de demolerla, el recuerdo funesto de la mujer de sus desgracias aún perdura al contemplar los escombros: “Cada vez que los miro, veo encaramada sobre ellos la aborrecible figura blanca, con el pelo desgredado, el entrecejo fruncido y los ojos fulminantes. Es mi *gato negro*<sup>394</sup>” (1990a: 431).

#### 10.2.e. Funcionalidad y dimensión actancial

La novela puede interpretarse como una secuencia general de *fracaso* del protagonista. Montesinos, en su temprano estudio sobre la novela de Pereda, afirma: “*Pedro Sánchez* es la historia de un gran fracaso, del fracaso de toda una vida” (1969: 155). Gullón resulta menos tajante cuando sostiene que “la novela muestra el ascenso social del personaje, aunque también el precio que ello le cuesta” (1976: 75). Madariaga de la Campa se refiere a la destrucción que la salida del ambiente natal impone en la vida de Pedro: “*Pedro Sánchez* es la novela del retorno al lugar de origen con una moraleja política y social al salirse el protagonista de su ambiente físico, familiar y cultural para ir en busca de la aventura que destruye su vida” (1991: 264).

En sus aportaciones acerca de la relación entre *Pedro Sánchez* y *David Copperfield*, Anthony H. Clarke afirma que la trayectoria de los protagonistas de las novelas de Dickens y Pereda es similar: “joven de provincias > ascensión social > capital > grandes esperanzas > pruebas > ilusiones perdidas >

---

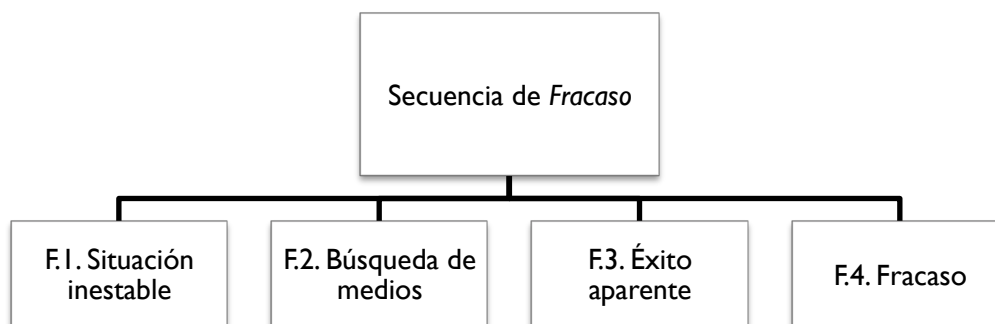
<sup>394</sup> La obra de Edgar Allan Poe está muy presente en la caracterización que hace de Clara. Pereda debió conocer bien la obra del escritor estadounidense, hipótesis que confirma Madariaga de la Campa en el estudio que realiza sobre las lecturas y la biblioteca del escritor cántabro: “de los autores extranjeros que leyó hay que citar, entre otros, a Dickens, Manzoni, Maeterlink, Edgar Allan Poe, Ibsen y Zola” (2007: 91).

escarmiento.” (1992). No obstante, Clarke señala el rasgo propio y distintivo de la novela del escritor santanderino, el escarmiento y arrepentimiento que se deriva de sus actos de juventud: “[...]; no hay en *David Copperfield* el amargo —aún desgarrador— escarmiento bíblico que se cierne sobre las páginas finales de *Pedro Sánchez*” (1992).

Una secuencia es, tal como sostiene Barthes, “una sucesión lógica de núcleos unidos entre sí por una relación de solidaridad” (1982: 20). La secuencia da comienzo cuando una de las funciones que la integran no tiene un antecedente solidario y se cierra cuando otra función ya no tiene consecuente. En el caso que nos ocupa, la secuencia de fracaso que rige el esquema funcional de *Pedro Sánchez* concluye con una clara situación final de fracaso que pone fin a las diferentes situaciones por las que atraviesa el protagonista.

*Pedro Sánchez* podría leerse asimismo como una secuencia de *Seducción*, o incluso de *Adulterio*, pues aparece un serie de acciones que se orientan en un sentido y en otro. No obstante, enfocar el análisis desde la seducción o el adulterio, que efectivamente tienen cabida en la obra, supondría centrarse en el plano sentimental del personaje y considerar sólo al Pedro seductor o al Pedro que padece la infidelidad de Clara. Nos interesa, fundamentalmente, el personaje del protagonista como periodista, como sujeto activo de la vida social del momento y como encarnación de un fracaso no sólo sentimental, sino también profesional y, en definitiva, vital.

La secuencia de *Fracaso* que se propone para Pedro Sánchez está integrada por cuatro funciones: en primer lugar, en la novela se retrata una situación inestable: Pedro es un joven que ha de decidir qué hacer con su vida. Después se abordan los medios desplegados para lograr superar ese contexto. A continuación, el protagonista alcanza una coyuntura de éxito —falso éxito, como veremos— que, paradójicamente, acaba conduciéndole al fracaso. El actante principal en cada una de las funciones señaladas es Pedro Sánchez; la novela supone una narración de las memorias del personaje por lo que no podía ser de otro modo.



Para cada función se puede determinar un cuadro de actantes o esquema actancial en el que Pedro ejercerá siempre el papel de *sujeto*. La descripción actancial de las funciones que componen la secuencia resulta de interés puesto que permite reflexionar sobre el papel que desempeñan personajes relevantes en la trama en cada una de las situaciones que conducen al periodista al fracaso final.

Resulta asimismo relevante en el marco del estudio que nos proponemos el análisis de las opciones que cada función ofrece al protagonista y la salida que en cada ocasión escoge. El periodista Pedro Sánchez recorre una senda en cuyo final halla el desencanto y la amarga desilusión. Veamos qué elementos y personajes han participado de su derrota.

#### *Función 1. Situación inestable*

El contexto inicial del protagonista presenta cierta inestabilidad. Es cierto que Pedro disfruta de una cómoda vida en la aldea, pero su destino es objeto de preocupación para su padre y, en consecuencia, también para él. La llegada de Valenzuela es determinante: promete a Pedro un puesto en la capital que le asegure la estabilidad personal y profesional que, al menos de momento, la aldea no puede ofrecerle. El padre del personaje está dispuesto a colaborar en el éxito de su hijo en la Madrid, por lo que ejerce, junto a Valenzuela, el papel de ayudante del objeto al que tiende Pedro: la estabilidad y la prosperidad, hacerse un hombre de provecho en la capital. Desde la perspectiva que don Augusto presenta al protagonista y a su padre, la aldea sería un oponente natural a la felicidad y prosperidad futura del joven e inexperto Pedro.

Valenzuela es, por tanto, el destinador de la estabilidad: es él quien hace ver a Pedro y a su padre que es un error que el joven no trate de buscar su futuro más allá de los estrechos límites de la localidad natal.

En esta situación, alentado por Valenzuela, por su familia y por las ilusiones que le han creado, Pedro escoge trasladarse a la capital para labrarse un cómodo y próspero provenir. Debemos destacar el destacado papel que en esta función cobran los ayudantes: el narrador incide en varias ocasiones en la ausencia de ambiciones que tenía en su juventud y en la gran influencia que el contacto con don Augusto tuvo en su cambio de parecer.

El cuadro de actantes quedaría planteado de la siguiente manera:

<b>Destinador:</b> Valenzuela	<b>Objeto:</b> Estabilidad	<b>Destinatario:</b> Pedro Padre
<b>Ayudantes:</b> Valenzuela Padre	<b>Sujeto:</b> Pedro	<b>Oponentes:</b> aldea

### *Función 2. Búsqueda de medios para prosperar*

Pedro llega a la capital en busca de la prosperidad. Pronto descubre que Valenzuela no le será de ayuda: no le proporcionará el empleo que le permita mantenerse en la ciudad y labrarse un futuro allí. En consecuencia, decide volver a la aldea; sin embargo, Matica le propone trabajar como administrador en el periódico que dirige el periodista Redondo. Uno y otro serán los ayudantes del protagonista en su proceso de supervivencia y adaptación a la capital. Valenzuela, en cambio, pasará a ser un oponente: su trato despectivo hacia Pedro hace que éste se plantee regresar a su tierra.

El padre de Pedro es destinador de los deseos de Pedro: el joven ansía triunfar en la capital porque ha empezado a disfrutar de los entretenimientos de la ciudad y, también, para no tener que regresar al hogar paterno y acabar con las ilusiones de su padre. Matica motiva también a Pedro a permanecer en la capital: le informa del puesto en el periódico y le hace reflexionar sobre las ventajas de la vida madrileña. El esquema actancial propuesto para esta segunda función es el siguiente:

<b>Destinador:</b> Matica Padre	<b>Objeto:</b> Supervivencia en Madrid y prosperidad	<b>Destinatario:</b> Pedro
<b>Ayudantes:</b> Matica Redondo	<b>Sujeto:</b> Pedro	<b>Oponentes:</b> Valenzuela

*Función 3. Éxito aparente*

Pedro alcanza el éxito en la capital de forma gradual. En primer lugar, el personaje logra hacerse conocido en el ámbito periodístico gracias a sus primeras publicaciones en *El Clarín de la Patria*. A continuación, su *Cuento oriental*, muy crítico con el gobierno, le otorga notoriedad pública y política: incluso Valenzuela se interesa ahora por el joven Pedro y le ofrece un puesto en un periódico gubernamental. El tercer hito en la escalada de Pedro es su boda con Clara. El éxito político de Pedro se cifra en la obtención un puesto de gobernador provincial. El personaje ha alcanzado la prosperidad en la capital; no obstante, su triunfo es temporal y, hasta cierto punto, sólo aparente.

En el esquema de esta función podemos encontrar los siguientes actantes: el sujeto, Pedro, desea la notoriedad y el éxito social. Sus ayudantes serán de nuevo Matica y Redondo, que desde el ámbito de la prensa le animan a publicar sus escritos y a adoptar una activa posición en la vida social. Clara tiene también en esta función un destacado papel: el prestigio social derivado de la boda de Pedro con la hija de Valenzuela completa el éxito del protagonista. No existen en este momento oponentes al ascenso social de Pedro.

El destinatario del éxito y la notoriedad alcanzada es el propio Pedro, y los destinadores o motivadores son, además del padre, la enigmática Clara, cuya atención es un acicate para alcanzar el éxito. El protagonista confiesa haber arriesgado su vida en las barricadas o haber aceptado la gobernación en una provincia con el único fin de satisfacer a la joven.

<b>Destinador:</b> Clara Padre	<b>Objeto:</b> Éxito	<b>Destinatario:</b> Pedro
<b>Ayudantes:</b> Matica Redondo Clara	<b>Sujeto:</b> Pedro	<b>Oponentes:</b> -

#### *Función 4. Fracaso final*

El fracaso del protagonista está motivado por dos factores fundamentales: la política y la infidelidad de Clara. Los desencantos habían ido haciendo mella en el alma del protagonista, quien asocia sus últimos meses en Madrid con el frío de los desencantos y “el triste vacío de las ilusiones desvanecidas” (1990a: 392)<sup>395</sup>.

Pedro dimite de su puesto de gobernador ante el inminente ascenso de los conservadores al poder y regresa con su familia a Madrid. Allí, el periodismo vuelve a ser el refugio del personaje, la tarea que le permite sobrevivir en la capital. Clara es ahora un claro oponente a su tranquilidad: si en la provincia puso en entredicho la honradez de su marido con sus estrategias para obtener dinero ilegalmente, ahora con su infidelidad hace ver a Pedro que todo cuanto le rodea es fruto del engaño y el interés. Una posible salida para el personaje hubiera sido ignorar tanto la traición de Clara en provincia como su infidelidad en la capital; de esta forma, Pedro hubiera seguido disfrutando de una imagen social prestigiosa. No obstante, su integridad moral se lo impide. Pedro huye en busca del sosiego y la tranquilidad emocional que la capital ya no puede ofrecerle. Carmen primero, y finalmente su aldea natal son ayudantes en la búsqueda de la paz que Pedro anhela.

<sup>395</sup> Para Santiáñez-Tió esta referencia a las “ilusiones desvanecidas” supone una más de las muchas marcas de intertextualidad que se pueden encontrar entre *Pedro Sánchez e Ilusiones perdidas*: “Con la mención de sus ‘ilusiones desvanecidas’, Pedro hace algo más que sintetizar uno de los temas centrales de la novela; en verdad, también cifra en esa expresión la intensa relación dialógica entre Pedro Sánchez y la conocida novela de Honoré de Balzac” (1995: 356). Desde el ámbito del hispanismo alemán, Manfred Tietz ha estudiado *Pedro Sánchez* como una obra de fracaso vital del protagonista, en relación a otras dos obras: *La educación sentimental* de Flaubert y *Las ilusiones del doctor Faustino* de Juan Valera (véase Tietz: 1985: 319-334).

Un destinador de esa vida íntegra es el padre del protagonista. Pedro quiere que su padre disfrute en su vejez de la vida familiar que el alejamiento de la capital le ha permitido construir junto a Carmen. Las muertes sucesivas de su esposa y su padre hacen que el protagonista decida retirarse a la aldea y poner por escrito sus memorias.

<b>Destinador:</b> Padre	<b>Objeto:</b> Tranquilidad de conciencia, integridad moral	<b>Destinatario:</b> Pedro
<b>Ayudantes:</b> Redondo Carmen aldea	<b>Sujeto:</b> Pedro	<b>Oponentes:</b> Clara Barrientos

#### 10.2.f. Transducción del personaje literario

##### 10.2.f.i. Críticas de *Pedro Sánchez* en la prensa del momento

Las críticas que la novela *Pedro Sánchez* recibió en prensa tras su publicación fueron, en general, elogiosas, según recoge González Herrán, quien habla de primer *éxito* de crítica de José María de Pereda (1983: 191). El propio Pereda se mostró sorprendido, tal como se lee en su carta a Menéndez Pelayo de 8 de febrero de 1884:

¿Qué te ha parecido el artículo de Clarín? ¿Qué el de Luis Alfonso, si le has visto, sahumero de igual alcance que el de aquel?

Nada te digo de un sin número de *dioses menores* que han cantado en la misma partitura, ni de otras tantas cartas (incluso de la Milá) en que se declara a *Pedro Sánchez* lo mejor que yo he hecho y de lo mejor que se ha visto en el ramo de novelas. [...] Y a todo esto ¿seremos tú y yo los equivocados, o lo serán tantas y tan diversas gentes que piensan de diverso modo que nosotros? (1953: 79)

Nos interesa especialmente conocer qué impresión causó el personaje de Pedro Sánchez en los círculos intelectuales de su tiempo y, sobre todo, si se aludió a su condición de periodista o al reflejo que del mundo de la prensa se hace en la obra.

*Un personaje de verdad, un periodista real*

La crítica coincidió en señalar la sensación de “verdad” que el personaje protagonista de la novela inspiraba. Ortega Munilla apuntaba, en sentido general, la verosimilitud del carácter de Pedro Sánchez: “Pues en *Pedro Sánchez*, Pereda ha acertado con el misterioso vocablo que hace a los personajes inventados tan reales como lo son los de carne y hueso. Todo es allí verdad, terriblemente lógico, profundamente humano, altamente conmovedor por lo mismo” (24-12-1883). El modo en que Pereda construye el carácter del personaje, al que dota de una bondad *humana*, es también elogiado por el periodista de *El Imparcial*:

En cuanto a su carácter, es de una bondad simpática no a la manera perfecta y sin desviaciones, sino como son buenos los hombres que lo son; con caídas y vuelos, con andar trémulo unas veces por camino de pasiones, pero siempre derechamente empujado de nobles impulsos. Una desilusión amarga los mas inocentes y juveniles días de este héroe; su espíritu crítico le hace dudar siempre de todo lo terreno y perecedero. (24-12-1883)

Señala de manera sutil la posible vinculación entre el propio Pereda y su personaje: “¿No hay algo de esto en el alma de Pereda? Yo creo que sí. Este hálito de sátira de verdad que da a Pereda sus mejores inspiraciones; pero en cambio le enfría otros que fuera de desear hubiese concebido y escrito con más calor.” (24-12-1883).

Al definir al protagonista de la novela de Pereda, Ortega Munilla apunta la fina, a veces cruel, pintura de las costumbres y esperanzas de la sociedad, así como la hábil recreación de la literatura y la política de mediados del XIX:

Este *Pedro Sánchez* viene a Madrid a buscar fortuna y es testigo y algo actor de la revolución del 54. El estudio de esto es admirable. La sociedad de aquellos años pasa ante la vista del lector con sus costumbres y sus esperanzas, finamente pintadas, y satirizadas con crueldad. La literatura y la política de entonces son objeto de preciosa galería de medallones en que Pereda luce su estilo y su ingenio, superiormente empleados en interesante asunto. (24-12-1883).

Encontramos referencias más concretas a la pintura de la redacción y de la formación del periodista en las palabras de Olavararria, en *La América*. El autor apunta el realismo que inspiran las páginas que se dedican a la esbozo del ambiente de la redacción de *El Clarín de la Patria* y a la formación de un crítico literario:



La lucha en las calles, la vida en el periódico, son cuadros tomados de la misma realidad. Leyendo unas páginas, se ve el humo de los disparos; leyendo otras, se familiariza uno con la Redacción de *El Clarín*. La lección de crítica que recibe Pedro, inimitable. Es la suma de conocimientos que tienen muchos críticos del día, personas apreciables si se quiere, pero que saben de literatura lo mismo —y aun menos— que sabía Pedro Sánchez. (Olavarría, 28-1-1884).

Galdós también señaló la perfección de los cuadros dedicados a la pintura del periodismo. En 1888, en un artículo en *La Prensa* de Buenos Aires, podía leerse lo siguiente: “La revolución de las calles, las escenas y los altercados en los clubs, la vida y los lances del periodismo, son cuadros de perfecta verdad y hechura, que nos revelan con exactitud admirable la vida de Madrid en los años del 54 y 56” (cit. en González Herrán, 1983: 199).

La estrategia seguida por Pedro Sánchez para elaborar sus comentarios sobre literatura (la división de las obras en *las de amigos* y *las de los otros*) es mencionada poco después por Olavarría como paradigma de la arbitrariedad con que realizan su labor algunos críticos literarios: “Si, lo que no creemos, esos críticos que hoy hablan así hablasen mañana, en caso parecido, de distinto modo, sería cosa de llamarlos a capítulo y confundirlos con *Pedro Sánchez*, aquel crítico tan bien pintado por Pereda, y que dividía a los autores en dos clases: *mís amigos* y *los otros*.” (15-2-1884).

Para Luis Medina, la evolución del joven Pedro Sánchez en la capital es la propia de un muchacho avispado recién llegado de provincias. De la administración del periódico pasa pronto a la redacción, y de ahí a la exaltación y la notoriedad pública:

No es menos verosímil que un muchacho despierto, y aficionado a la lectura, consiga convertirse en periodista de simple administrador de un periódico de oposición. Sentado en la mesa de la redacción, y teniendo por contertulios a la gente cruda del partido, dispuesta a lanzarse a la calle contra el *ministerio de los agios*, no debe extrañar que surgiera en su mente la idea de componer aquel cuento oriental ajustado “a los rumores más calumniosos del día” y futuro fundamento de su exaltación. (*La Ilustración Católica*, 25-1-1884).

Emilia Pardo Bazán, desde *El Liberal*, hacía hincapié en el carácter corriente, normal, que recrea Pereda en su *Pedro Sánchez*. El rasgo de su condición de hombre común es señalado en varias ocasiones por la autora, siempre en un tono positivo:

Parécese Pedro Sánchez a ciertos caballeros de edad madura, de conversación varia, amena y entretenidísima, de juicio sano y apacible, de atractivo trato, de robusta y sagaz inteligencia,

cuyas visitas nos son siempre agradables. Acaso notamos que les falta un poco de fuego juvenil, de pasión, de melancolía o de austeridad para aspirar a ser algo más que la mediana humana; sin embargo, a su lado nos estuvimos satisfechos, tranquilizados por su invariable sensatez. (17-3-1884)

Más adelante incide de nuevo en la condición corriente, “lisa y llana”, del protagonista, lo que es para la autora un auténtico valor añadido del personaje: “Pedro Sánchez, en resumen, es uno de tantos, la moneda corriente de la humanidad, cualquiera. Sin rodeos: por eso precisamente, por liso y llano, me gusta a mí Pedro Sánchez” (17-3-1884).

Aunque la autora llega a sostener que el Pedro Sánchez es “el Gil Blas moderno”<sup>396</sup>, distingue al personaje de Pereda del de Lesage por los escrúpulos que muestra. Pardo Bazán añade que los hombres de “problemática decencia” no suelen escogerse para protagonizar novelas; cuestión muy discutible.

Aquí el ideal de Pedro Sánchez lleva ventaja al de su modelo; ya sabemos que Gil Blas no se paraba en barras, ni se pasaba de escrupuloso. Y es que hoy apenas es lícita a los noveladores la franca pintura de hombres de problemática decencia, como Gil Blas, o rufianes declarados como Estebanillo González.

Se sufren para personajes episódicos; no sé de novelista alguno que se atreva a admitirlos para protagonistas. (17-3-1884)

Santiago de Liniers pone el acento en la acertada y verosímil recreación de los vicios y virtudes humanos que representa el personaje de Pereda y que tan humano le hacen parecer ante el lector.

[...] verá el lector cómo descuella en sus debidas proporciones la figura del protagonista, en quien parece encarnarse por mágico poder de una poderosa inventiva, esa suma de atributos nobles, de virtudes heroicas y al propio tiempo de inexcusables flaquezas, de vanidades ridículas y de apetitos bestiales, que constituyen el patrimonio y lote común del humano linaje. De esta vigorosa creación, todo, hasta los mismos extravíos, nos interesan, y el lector más escrupuloso, si no los aplaude, ni siquiera los disculpa, por lo menos, ha de confesar que los comprende, tan reales, tan verdaderos, *tan humanos* le parecen. (*La Unión*, 2-1-1884).

---

<sup>396</sup> Emilia Pardo Bazán sostiene que la obra de Pereda, inevitablemente, evoca aquella de Lesage: “Si algún libro recordamos involuntariamente al leer Pedro Sánchez, es *Gil Blas* de Santillana. Sin que sea posible indicar dónde existen las reminiscencias, parece modelo de la autobiografía del despierto santanderino la del travieso asturiano de Lesage; y no desmiente la aserción el carácter del protagonista. Pedro Sánchez, peregrinando por los dominios de la política y de la sociedad en busca de una posición, es el *Gil Blas* moderno.” (17-3-1884).

Para Clarín, Pedro Sánchez es “una creación artística sin dejar de ser un caballero particular como otros muchos” (*El Día*, 27-1-1884). En la misma línea se expresa el autor anónimo de las “Notas Críticas” publicadas por la *Revista de España* (1884, enero): “Se nombra como muchos españoles, aspira a un destino como todos; es periodista y orador de hojarasca como algunos, y, por último, vuelve a su antiguo origen, sin dejar más rastro en el mundo por donde ha pasado que el que deja el pájaro en el aire.” En ese mismo texto sin firma se incide en la verosimilitud del medio en el que se inserta al protagonista de la obra:

*Pedro Sánchez*, repetimos, es un pobre diablo que va arrastrado a donde le lleva su buena o mala estrella, y nada hace ni dice que no se haya hecho y dicho muchas veces; pero *Pedro Sánchez*, y este es uno de los principales títulos de la novela, es un hombre. Añádase a esto que su autor le hace moverse en un mundo que es el mundo real, con todas sus pasiones, con todas sus miserias y encantos, y se tendrá el cuadro completo. (*Revista de España*, 1884, enero).

#### *La lección moral de Pedro Sánchez*

Las ambiciones de Pedro Sánchez no brotan de su propio carácter; en cambio, son inoculadas por el medio o por los personajes que le rodean. Esta influencia fue apuntada por R. Hernández y Bermúdez en *La Discusión*. Para el crítico, el peso del medio en el personaje provoca que el carácter no se sostenga siempre “a la misma altura”: “En realidad, el único carácter de la obra es Pedro, y este carácter no siempre se sostiene a la misma altura, sin duda porque el héroe no influye en los sucesos de su vida, sino estos en él” (13-2-1884).

Una de las primeras influencias que recibe el personaje al llegar a la capital es la del entorno de la prensa periódica, por la que experimenta una profunda fascinación que despierta sus primeros anhelos de triunfo y poder. A pesar de ese poderoso influjo, el personaje logra imponerse sobre el medio con las armas de su carácter: el buen sentido y la honradez. Parte de la crítica coincidió en señalar la enseñanza moral que se derivaba de la novela de Pereda. Las ambiciones desenfrenadas y las aptitudes mal orientadas de su protagonista fueron destacadas, entre otros, por Santiago de Liniers en *La Unión*, como ejemplo de actitudes a evitar:

De todas suertes la historia de Pedro Sánchez es lección provechosa de ambiciones desmedidas, de propósitos y alientos descabellados, y de aptitudes mal definidas y educadas. Es además lección utilísima donde el hombre de mundo puede aprender, si la lee despacio, a huir de los escollos de una mal entendida tolerancia en las relaciones y las costumbres

mundanas, y de una punible indiferencia en lo que respecta a vicios muy hondamente arraigados en la vida social y en la política. (2-1-1884).

Para Clarín, la lección moral de la obra se desprende de la exposición de las peripecias ordinarias de la vida del protagonista y no de declaraciones vacías, lo que refuerza la atención e implicación del lector:

Sin aspavientos, sin párrafos sobre el honor, el amor, la familia, etc., etc., todos esos grandes intereses mueve el protagonista, que sin salir de la realidad más ordinaria nos atrae, nos conmueve y nos lleva atentos, subyugados, al fin de sus aventuras, con profundas lecciones morales que brotan del espectáculo de su vida, no de vanas declamaciones. (*El Día*, 27-1-1884)

A pesar de los excesos de Pedro Sánchez, se destacó la honradez y la bondad que albergaba el alma del malogrado político y periodista. Clarín defiende la incorruptibilidad del personaje, aún cuando los acontecimientos que le rodean parecen empujarle a la total perdición.

No sería exacto decir que la delicadeza que hay en el fondo de este libro, tan sensato, es estoicismo, pero sí que es algo que necesita un hombre y no lo tiene; es una dulzura que nace en el alma al contemplar la obra de un espíritu poderoso y sereno, que sabe contenerse sin pecar de cobarde; que en medio de tantas corrupciones y amaneramientos escoge por musa y sola inspiración el buen sentido, la santa prudencia, suprema ley de la armonía del arte. ("Pedro Sánchez", *El Día*, 27-1-1884)

Desde *La Ilustración Católica*, Luis Medina interpreta el final de la novela —la retirada de Pedro a la aldea y su entrega al trabajo cotidiano y a la escritura de sus memorias— como un resultado de las lecturas y la formación juvenil del protagonista, que impedían plantear un final trágico, extremo o inmoral:

La lectura continuada que entonces hizo de *Clarisa Harlowe*, de *El Quijote*, de *El Hombre feliz*, habían de dar al cabo sus frutos: así que, a pesar de las veleidades revolucionarias del hidalgo montañés, cuando acontecimientos terribles y dramáticos echan por tierra sus ideales de paz y de ventura, lejos de entregarse a la desesperación, o embriagarse con inmorales lazos, sigue el camino honrado del trabajo, lejos del lugar donde vivía permanente la causa de sus desventuras. (25-1-1884)

En la *Revista de España* se publicaron unas anónimas "Notas críticas" en las que se cuestionaba el planteamiento del mensaje moral de la novela. Según se afirma, la pasión de Pedro por Clara es repentina y está poco justificada por el carácter del protagonista y el desarrollo de la trama. Para el autor de las notas, Pereda "persiguiendo la moraleja de su obra, se ha olvidado un poco de la verdad;

tenía necesidad de abatir y humillar hasta el polvo a Pedro *Sánchez* por haberse salido de su esfera, y para eso se sirve de Clara, única que puede doblegar el temple de aquel alma" (1884, enero).

### *Novela política y periodismo*

La autora de *Los pazos de Ulloa* establece una interesante relación entre lo que llama "novela política" y el uso que se hace en ella de los materiales periodísticos. Para la Pardo Bazán, *Pedro Sánchez* es, además de una novela de carácter, una novela política<sup>397</sup>. Debido a la gran importancia que la política tiene en la sociedad, sugiere a los escritores que pretendan reflejarla que estudien bien este campo, en el que los materiales procedentes de la prensa periódica cobran tintes novelescos y son tan relevantes como para la novela histórica pudieran serlo los pergaminos.

Clasificado rigurosamente, *Pedro Sánchez* es, además del estudio de un carácter, novela política. [...] La política representa para los españoles contemporáneos lo que en los siglos de oro de nuestras letras las campañas de Italia y de Flandes: es campo donde emplea su actividad, durante los años viriles, la parte más osada y emprendedora de la nación, camino sembrado de aventuras, donde se puede luchar, medrar rápidamente, satisfacer las nobles ambiciones y las bastardas concupiscencias; palenque siempre abierto y preparado para la liga. En estudiarlo han de poner empeño los novelistas pensadores y laboriosos, persuadidos de que es tan *novelesco*, el suelto de un diario o extracto de una sesión de Cortes, como el famoso *pergamino enrollado* de la escuela histórica. (17-3-1884)

Queda apuntada, por tanto, una interesante relación entre novela política y periodismo —y, por tanto, entre periodismo e historia—, que resulta lógica si consideramos que el periodismo del XIX se encontraba muy cercano al campo de la política, prácticamente confundido con él. Eduardo López Bago subtitula también su novela *El periodista* como "novela política". En consecuencia, es lógico pensar que cualquier novela que pretenda reflejar el panorama político habrá de referirse también, a través de personajes o de ambientes, al ámbito de la prensa.

---

<sup>397</sup> Galdós se refiere a *Pedro Sánchez* como "novela cortesana con toques admirables de sátira política y social", según recoge Benito Madariaga de la Campa (1991: 262)

## 10.2.f.ii. El periodista en otras obras de Pereda

Además de *Pedro Sánchez*, otros escritos de Pereda incluyen personajes periodistas. En *Nubes de estío* (1891) aparece la figura del redactor madrileño desplazado a provincias durante el verano para dar cuenta en el periódico de la vida local durante los meses del estío. El periodista madrileño creado por Pereda se presenta como un personaje presumido y un tanto desvergonzado, que hace gala de unos conocimientos sobre la realidad regional que en realidad no posee.

El tal periodista, de regular físico, pero bien acicalado y muy en punto en prendas de su atavío, no veraneaba allí por su propia iniciativa ni para regalo de su persona, sino por cuenta y mandato de la empresa de su periódico; era de los de plantilla en la redacción de éste, y de los tres o cuatro que salían de Madrid todos los veranos y se dividían en otras tantas porciones la Península entera, o determinadas regiones de ella, para dárselas a conocer, en pinturas más o menos fieles, al bondadoso suscriptor del papel que les pagaba. [...] No se había visto hombre más desembarazado de trabas ni más suelto de pluma que él. Llegaba al terreno, le daba un vistazo, hacía cuatro preguntas al primer indígena que se le ponía delante; y al día siguiente un cartapacio al correo con material suficiente para un artículo de tres columnas apretadas, el primero de la serie, la cual nunca bajaba de seis. (1990b: 861)

Aunque se dice que es “listo y bien dispuesto por naturaleza”, y que podría hacer mejor su trabajo, la sociedad no demanda más de él ni se le exige otra cosa que los insustanciales artículos que con tan poco esfuerzo ofrece a los lectores. “Andaba así por el mundo y se dejaba ir tan guapamente”, añade Pereda.

Es un ser pretencioso y fatuo, que sirve a Pereda para establecer la acerada discusión en torno a la literatura regional en el polémico capítulo XIII de *Nubes de estío*, “Palique”. Su rostro y maneras simbolizan la condescendencia con que se trataría desde la capital todo lo relacionado con la provincia: “siempre tenía en su carita redonda y algo anémica una sonrisilla protectora, con matices de compasiva, para las *castas inferiores*, a cuya cabeza colocaba él la *casta provinciana*” (1990b: 863).

Este ejemplar de periodista madrileño que cree que todo lo sabe sobre las provincias sólo por residir en ellas durante un par de meses tiene un antecedente en otro escrito de Pereda, el artículo titulado “Luz radiante”, según ha puesto de manifiesto García Castañeda (2007: 270). Efectivamente, en el citado texto encontramos un periodista madrileño que pasa los meses de estío en provincia. Presenta aspecto macilento y desmayado, y se muestra regularmente ataviado. Dedicar su tiempo a la lectura al aire libre y a la privanza con las señoras del lugar, “lo cual no es de extrañar, visto lo docto que es en todos esos tiquismiquis que forman el arte de agradar en la ‘sociedad distinguida’” (1964: 732). Entre las cualidades del personaje está la de saber de corrido “toda la fraseología literaria y musical de moda

entre la gente madrileña” (*ibídem*), signo que revela su vacuidad: se hace pasar por sabio citando a Dante o a Goethe, según dicte la moda en la capital.

Como el periodista de *Nubes de estío*, quiere realizar pretenciosas investigaciones de corte antropológico, histórico y geográfico, para lo cual está pertrechado de una ingente cantidad de bártulos de supervivencia, que sin embargo nunca utiliza pues “no camina a pie, ni come de la fiambra, ni duerme al socaire de los torreones” (1964: 734). Aún queda tiempo al fatuo visitante para colaborar en prensa, justificando así su título de periodista: “Y ahora continúo diciendo que este ilustrado mortal, en los ratos que le dejan libres sus baños, sus abstracciones solitarias, sus discreteos públicos, sus inscripciones poéticas en los arenales, en la rocas duras y hasta en los troncos resinosos de los pinares, escribe correspondencias a un periódico de Madrid, que las agradece mucho y quizá las paga” (*ibídem*). Tras mostrar un ejemplo de un grotesco artículo surgido de su pluma, Pereda concluye: “con lo cual queda el corresponsal tan satisfecho, el periódico tan hueco, los lectores que no conocen esta provincia tan enterados, y los pocos montañeses que le leen, haciéndose cruces con los dedos” (1964: 735).

Tanto en *Nubes de estío* como en “Luz radiante” la intención de Pereda es mostrar a través de un ridículo periodista madrileño los prejuicios que desde la capital se tienen con respecto a *lo foráneo* y el desconocimiento y de la realidad de las provincias que impera en Madrid. La prensa madrileña recibe y aplaude los pretenciosos engendros periodístico-literarios de tan desvergonzado personaje, pero la prensa local tampoco sale mejor parada. Al final del verano, los periódicos del lugar despiden afectuosamente al corresponsal y alaban los frutos que se seguro se derivarán de las sesudas investigaciones sobre el terreno de tan “insigne literato” (“Luz radiante”, 1964: 735).

García Castañeda comenta la presencia de personajes mezquinos vinculados al mundo de la prensa en *Don Gonzalo González de la Gonzalera* (1879) y, también, en *Pedro Sánchez*.

Según Pereda, quienes escriben en estos periódicos son gente amoral y sin principios, oportunistas que se venden y traidores a su patria. Estarían representados por el cojo Lucas, resentido y *déclassé* que dirige un periodiquillo al servicio de los revolucionarios en *Don Gonzalo González de la Gonzalera*, o por la fauna de periodistas madrileños entre la que se abre camino Pedro Sánchez, quien —no hay que olvidarlo— se comporta lo mismo que ellos para llegar adonde llega. (2007: 269)

El periodista aparece caracterizado como un ser mezquino e interesado. En las obras citadas hasta el momento, el periodista no supone un personaje complejo; es más bien arquetipo de un ser despreciable, que parece encarnar todas las reservas del autor hacia el periodismo y quienes lo cultivan.

En *Pedro Sánchez*, sin embargo, Pereda retrata también la parte humana del periodista. Construye un personaje complejo, cuya evolución se presenta al lector a través de unas memorias. El periodista duda sobre la moralidad de sus acciones y al final de su vida se arrepiente profundamente de las consecuencias de sus aventuras periodísticas en pos del éxito social. Cossío destaca la “auténtica humanidad” del personaje, que contrastaría con la catadura moral del pícaro al que parte de la crítica lo ha asociado, pero también con la de los viles periodistas que pueden encontrarse en otras obras de Pereda. Dice Cossío de Sánchez:

Pedro Sánchez es todo lo contrario de un pícaro. Sus deseos de mejora y prosperidad le sacan de su aldea, pero nunca emplea, ni en la mayor necesidad, procedimientos que no sean recomendables. Nada de lo que le rodea deja de ocupar lugar delicado en su sensibilidad, y la simpatía que inspira no nace tan solo de un sentimiento compasivo por sus desgracias, sino de su auténtica humanidad. (1968: XXVIII)

Si bien el personaje se vale inicialmente de la prensa para satisfacer sus vanidades personales, en una segunda etapa regresa a la profesión como medio de supervivencia económica y con el fin de refugiarse del infierno en el que se ha convertido su hogar. El personaje, llevado por vanos anhelos y engaños, comete errores que reconoce y de los que se arrepiente. Esta es la gran diferencia que existe entre el periodista de *Pedro Sánchez* y el que podemos encontrar en el resto de escritos del autor.

El cronista de sociedad es la figura periodística que más excita los odios de Pereda. Aparece retratada con detalle en la novela corta *La mujer del César* (incluida en *Bocetos al temple*, 1876), en la que encontramos un perfecto modelo de este personaje, Lucas Gómez, “el mejor y más digno cultivador de esa literatura de patchoulí que ha fijado la reputación de ciertas publicaciones serias entre la gente ‘de importancia’” (1876: 78). Es un personaje secundario, sin ninguna relevancia en la trama y que se introduce para dar color a una fiesta e incidir en su frivolidad. Pereda se detiene en la descripción del estilo de sus crónicas de sociedad: en ellas abundaban expresiones de su invención como “chocolates bullangueros”, “tés bailantes” o “pasiones de popelina”, “y tantísimos otros neologismos con que enriqueció la literatura *galante*”. Su capacidad para agradar a todos es infinita, pues emplea la almibarada mentira y la “ley del buen tono” como las principales herramientas para la elaboración de sus crónicas:

Él, erudito de guardarropía, con una paciencia admirable hacía la historia y describía los mil detalles de cuanto llevaba sobre su persona cada mujer; él restauraba a las feas llamándolas *simpáticas*; él sahumaba a las hermosas comparándolas con el arbol de la aurora o con un *bouquet* de violetas, lirios y rosas de Alejandría; él adulaba a la obesa mamá llamándola *gentil*



*matrona*, y mal había de andar el asunto para que la enjuta y acartonada solterona de ojos de basilisco y hocico de merluza no alcanzara en sus crónicas, cuando menos, la cualidad de *espiritual*; hacía a todos los hombres de negocios *opulentos*; a todos los militares *bizarros*; a todos los periodistas *eminentes*; a todos los títulos de Castilla *preclaros varones*; a todos los artistas *inspirados*, y a todos los gacetilleros *populares literatos*. (1876: 79)

Este mismo desfachatado periodista, Lucas Gómez, ya había aparecido en una temprana obra dramática del autor cántabro, *Marchar con el siglo. Juguete cómico-filosófico en un acto, original y en verso* (1861), que ya comentamos en la sección dedicada al teatro.

*Los hombres de pro*, novela corta que Pereda escribió en 1872, presenta a un curioso personaje, Arturo Marañas<sup>398</sup>, que se retrata a sí mismo como “periodista de devoción, no de profesión”, además de “andaluz y soltero”. Marañas afirma ser diplomático, además de periodista político en un “periódico batallador”. El curso de los acontecimientos pronto revela la verdad sobre este devoto periodista y falso diplomático, que seduce con su arrojo al vanidoso protagonista, Simón de los Peñascales. Arturo es uno de tantos jóvenes que se afanan en darse una importancia que no tienen y en presentarse como personajes influyentes en la sociedad: “Diplomático y periodista, ¡figúrese usted qué se me ocultará a mí!” (1876: 276), afirma el descarado personaje. La habilidad que permite sobrevivir e incluso medrar a estos sujetos es la de transformar la realidad sin llegar a mentir, según afirma el ministro ante la sorpresa de Peñascales por haber sido objeto de tan insolente engaño: “Si cabalmente lo que más gracia me hace en ese hombre —dijo al cabo S. E.—, es su especial habilidad para mentir sin faltar por completo a la verdad!” (1876: 301). Como Arturo Marañas, Pedro Sánchez también alberga el deseo de llegar a ser un personaje destacado de la esfera política y social. Sin embargo, ni el embuste ni el interesado “adorno” de la realidad son estrategias empleadas por Sánchez, mientras que Marañas garantiza a través de esas malas artes su trato con personajes destacados y su libre acceso a todos los círculos. En *Al primer vuelo* (1891) volvemos a encontrar la figura de un ridículo fundador de un periódico local progresista, Tinito Maravillas, que se considera un personaje avanzado, cultivado y muy por encima de sus vecinos: “ya tiene algunos partidarios casi entusiastas, entre los mareantes y los zapateros, a quienes se digna hablar, de tarde en cuando, de Compté, de Büchner y de Lombroso, asegurándoles de pasada que él conoce hasta la última palabra de la ciencia experimental, escoba y azote del viejo mundo teológico y metafísico” (1921: 70-71).

---

<sup>398</sup> Nótese que el apellido del periodista y falso diplomático es *Marañas* y una *maraña*, además de *enredo*, es en sentido figurado “el embuste inventado para enredar o descomponer un negocio” (Diccionario Usal, 1884). El apellido del periodista es en este caso un ejemplo de nombre que enmascara el carácter marrullero del personaje.

Pereda publicó en prensa algunos artículos en los que abordó el periodismo y el tipo de sujetos que lo ejercen. García Castañeda señala la crítica que el cántabro realiza de la prensa ministerial y de oposición en “Recortes”, publicado en *El Tío Cayetano* el 27 de junio de 1869 (2007: 269). La misma publicación empleará unos argumentos o los contrarios en función de si el partido al que se debe se encuentra en el poder o no.

En “Los zánganos de la prensa” se alude a la condición de “abejas” de los periodistas que desarrollan su labor en el periodismo político, frente a los “zánganos” que desea Pereda para el periodismo de provincias: sujetos capaces de elaborar “la miel intelectual” (1964: 85-91).

*Suum cuique*, relato presente en *Escenas montañosas*, contiene un episodio en el que se califica muy duramente al escritor de artículos de fondo. El protagonista, el rústico y sencillo Silvestre Seturas, descubre que los artículos que le habían deleitado con su tono grandilocuente y sus prometedoras palabras son obra del “anarquista cínico y desmoralizado” que encuentra en la sala de billares de un café, “joven de rizadas patillas, gafas y pelo escarolado” (Pereda, 1964: 270). Su profusión de chistes y la procacidad “verde y desaliñada” que muestra impactan vivamente a Seturas y contribuyen a que se forje en su carácter la idea de que “Madrid era pura ilusión” (1964: 273).

En “Esbozo”, Pereda se propone el estudio del tipo del *reporter*, que considera característico de los tiempos modernos<sup>399</sup> y ajeno a nuestra cultura, aunque ya plenamente integrado en ella. Sus orígenes están en el “modestísimo gacetillero o localista”, figura de antaño caracterizada por su modesto oficio y su apocamiento en el trato con la administración o la autoridad pública.

---

<sup>399</sup> Resulta interesante la comparación entre la figura del periodista que presenta Pereda y la que ofrece el periodista, político y escritor Francisco Cañamaque en un artículo que escribe en 1876, titulado “El periodista”. Aunque median casi dos décadas entre ambos textos, los dos autores caracterizan al periodista como un personaje fruto de la modernidad y ajeno, en principio, a la tradición del país. Cañamaque, sin embargo, refleja una realidad completamente distinta en relación al periodista; si Pereda arremete contra sus malas artes, Cañamaque defiende su labor y justifica los defectos del fruto de su dedicación por las particulares condiciones de producción del periódico:

El periodista apenas tiene tiempo para pensar lo que escribe. Hace los artículos *a vuela pluma*, sin meditar muchas veces la fuerza y el alcance de las palabras que ha trazado en las clásicas cuartillas. Esta rapidez asombrosa es la que engendra los errores y las contradicciones, la que da lugar a la casi totalidad de las polémicas que podemos llamar *familiares* de la prensa, la que produce voluntarias rectificaciones y distingos alegados en propia defensa. Si el periódico se hiciera en las condiciones que se hace el libro, en el silencio material y en el silencio intelectual, en sitio apartado que convida al discurso y en abstracción profunda que da horizontes al pensamiento, el periódico sustituiría al libro porque sus encantos y enseñanzas serían superiores a los del abultado volumen. (Cañamaque, 1876: 87-88)

El personaje que pinta Pereda poco tiene ya que ver con su modesto y timorato antecesor. Su influencia en la actualidad parece no conocer límite; así, en el supuesto caso de un crimen, interroga a unos y a otros atribuyéndose la autoridad “del tribunal de la prensa: “Aquí no hay más juez que yo, ni más tribunal que el que yo represento, que es el tribunal de la prensa, el de la conciencia pública; [...]” (1990b: 1426). De todo opina y sobre todo parece saber el *reporter*. La habilidad de disimular su ignorancia le ampara; por tanto, puede sentar cátedra de agricultura, de matemáticas, de navegación o de teología: “A él lo mismo le da, porque de nada de ello entiende jota; pero es listo y posee el arte de aparentar que de todo entiende mucho, y con ello le sobra para desempeñar airosamente su cometido” (1990b: 1428)

En la crónica de salón también se defiende con soltura, “inventariando moños e intrigüelas.” A todo acto o suceso acude de forma puntual e incansable. Su presencia en todo lugar hace suponer a Pereda un “prodigioso instinto de adivinación” en el *reporter*:

En suma: que no conoce el cansancio ni las puertas cerradas; está en todas partes y a todas las horas del día y de la noche, presenciando todos los sucesos que sean narrables en letras de molde... o esperando que acontezcan, porque solamente suponiéndole dotado de un prodigioso instinto de adivinación o de presentimiento, puede concebirse la puntualidad con que asiste a cuanto ocurre en todas partes, público o secreto, grande o chico, fausto o infausto. (1990b: 1429).

Tras la descripción de las muchas y variadas ocupaciones de un *reporter*, concluye Pereda de forma irónica que “verdaderamente son dignos de más altos destinos el ingenio, la frescura y las fatigas sobrehumanas que se necesitan, y de ordinario se emplean, para desempeñar a conciencia el oficio de *reporter*”.

García Castañeda se refiere a este artículo cuando analiza la relación entre Pereda y el periodismo, y realiza una observación en relación al afán de notoriedad del periodista que, a su juicio, omite el escritor cántabro: “Pereda no menciona aquí, no sé si por descuido, por no advertirlo o por no quererlo advertir, que el éxito del *reporter* reside en el afán de todos por ver su nombre en letras de molde y, en muchos casos, de ser objeto de adulación pública en la prensa.” (2007: 271).

### 10.3. *El periodista. Novela política* (1884), de Eduardo López Bago

#### 10.3.a. Introducción

Eduardo López Bago no es la figura más conocida de su tiempo, esos convulsos años finales del siglo XIX y los iniciales del XX, pero sí es una de las más interesantes. Dedicado en un primer lugar a la prensa, y después a la novela, escribió en 1884 *El periodista*, una obra en la que sigue los pasos de un desafortunado confeccionador de prensa. López Bago publicó un buen número de novelas que fueron denunciadas por sus tesis procaces y sus personajes degenerados. A pesar de ello, las cifras de ventas de sus obras atestiguan un interés profundo de los lectores por las descarnadas propuestas del autor madrileño.

*Eduardo López Bago: “la más brillante mancha artística de nuestra moderna generación de noveladores”*

No contamos con demasiada información sobre Eduardo López Bago. Pura Fernández ha estudiado su obra, tanto periodística como literaria, en *Eduardo López Bago y el naturalismo radical*, obra que recoge la escasas informaciones que han trascendido sobre la vida del autor, algunas de ellas proporcionadas por él mismo a través de sus escritos.

El novelista sólo nos ha legado, a través de sus artículos o de algún comentario posterior, una ligera semblanza de sus hábitos, en que aparece como un sobreexcitado escritor, soltero —al menos hasta el 24 de junio de 1876—, envuelto de continuo entre los vapores de numerosos cafés diarios y el humo de sucesivos cigarros. Asiste, durante estos años, a las comidas que la prensa celebra el primer domingo de cada mes y, asimismo, forma parte de la caterva de contertulios que departen amigablemente de variados temas en la sede del famoso Café Suizo, como J. Estremera, A. Palacio Valdés, Vital Aza, E. Sellés y M. Ramos Carrión. (1995: 27-28)

Uno de esos contertulios que solía acompañar a López Bago, Alejandro Sawa, dijo de él que era “la más brillante mancha artística de nuestra moderna generación de noveladores”. Así puede leerse en las *Impresiones de un lector*, un texto dedicado al autor de *El periodista* que acompaña a una de las novelas del propio Eduardo López Bago, *El cura* (1880: 285-309). Lo cierto es que antes de dedicarse de lleno a la novela, López Bago había ejercido el periodismo en varias publicaciones.

Eduardo López Bago tradujo folletines para *La Correspondencia de España*, actividad que años más tarde, en plena militancia naturalista, tendería a despreciar<sup>400</sup>. Después pasó a dirigir la publicación monárquica *La Flor de Lis*. Colaboró además en *El Parlamento. Diario Monárquico-Liberal* y en *El Imparcial*. Fue copropietario de *La Reforma Política y Militar*, según documenta Pura Fernández (1995). López Bago ejerció como periodista literario y como revistero de salón y ya entonces dejó notar un fuerte carácter proclive a la polémica que le llevó a sostener enfrentamientos más o menos velados desde las páginas de *El Parlamento* con Clarín. Éste le zahiere desde *El Solfeo*, así como con las redacciones de *La Iberia* y *El Globo* (Fernández, 1995).

Su *ópera prima*, *Los amores. Obra entretenida* (1876), supone el primero de muchos escándalos causados por el general tono atrevido, violento y descarnado de sus obras. Años después, en 1884, publicó *El periodista*. Subtitulada *Novela política*, la obra se considera un ataque contra el Ministro de la Gobernación, Romero Robledo<sup>401</sup>. Esta obra muestra un preludio del naturalismo radical que destilan sus novelas posteriores.

### *El periodista. Novela política*

“*El Periodista* constituye el paso intermedio entre su anterior raigambre romántica y el futuro *naturalismo radical* presente ya en *La Prostituta*”, señala Fernández (1995: 151). Es, por tanto, una obra que muestra una transición hacia un estilo que será el característico del resto de la trayectoria literaria del autor. El autor advierte a sus lectores que su novela aún está lejana de los excesos que pueden leerse en las páginas de Zola: “No se alarmen los defensores del idealismo. No vamos a escribir una de esas páginas en que la pluma de Zola relata minuciosamente los excesos de la cena en casa de Nana” (1884: 89). Algunas páginas después, trata de adoptar una posición ecléctica entre idealismo y naturalismo<sup>402</sup>:

---

<sup>400</sup> Sobre la labor traductora de López Bago, cfr. Rousseau-Minier, M. (2014). “Eduardo López Bago traducteur”, en *Anales de Filología Francesa*, nº 22, pp. 217-232.

<sup>401</sup> Francisco Romero Robledo (Antequera, 1838 — Madrid, 1906) ocupó la cartera de Gobernación con la presidencia de Cánovas hasta en tres ocasiones: entre finales de 1874 y marzo de 1879; entre diciembre de 1879 y febrero de 1881 y entre enero de 1884 y julio de 1885. En marzo de 1884, poco después del ascenso de Romero Robledo al poder, Eduardo López Bago fue declarado cesante. El ascenso del político y la cesantía del escritor pudieron estar relacionados, sugiere Pura Fernández (1995). Sabemos que en 1884 López Bago se dedicó a la escritura de *El periodista*, novela que publicaría entre julio y septiembre de ese mismo año.

<sup>402</sup> En la década entre 1880 y 1890, las disputas en torno al naturalismo se encuentran en un punto álgido. En 1883 Emilia Pardo Bazán publicó *La cuestión palpitante* y ese mismo año, el 26 de junio, se estableció la Ley de policía de imprenta que instauraba la libertad de expresión y de prensa. Es el periodo en el que aparecen las obras características de un naturalismo radical o “de barricada”, a cuya cabeza se encontraba Eduardo López Bago y del que participaron otros como José Zahonero o, con matices, Alejandro Sawa. Sobre el contexto histórico-

“Así, mientras el idealismo sacrifica la verdad a la belleza, el naturalismo siempre que puede exagera la verdad para que desaparezca la belleza, con lo cual se convierten ambos en dos grandísimos embusteros” (1884: 167).

La novela, que podría tener tintes autobiográficos, presenta a un personaje desgraciado condenado a la lucha diaria por la subsistencia de su familia y afectado por las corruptelas de la política conservadora. El protagonista es el confeccionador de una publicación política en la que el tráfico de influencias y las costumbres relajadas son una constante. La intención crítica y de denuncia está presente durante toda la novela: “El autor manifiesta un odio hacia los políticos descritos y una simpatía por su protagonista que invalidan cualquier propósito de impersonalidad: la intención crítica trunca los presupuestos del método experimental” (Fernández, 1995: 152). La obra contiene elementos propios de la sátira de costumbres —por ejemplo, las descripciones minuciosas del ambiente de la redacción, las referencias a la vida de los periodistas y a las andanzas de los políticos corruptos—, y del dramatismo del folletín: la pareja del protagonista, a pesar de estar gravemente enferma, se deja convencer para servir de modelo en un cuadro para el ministro y traiciona así la confianza de su compañero.

López Bago dedicó la obra a la memoria de un compañero, el periodista José de Alcántara, de quien apunta que murió en la redacción del diario político *La Correspondencia Ilustrada* en brazos del resto de redactores<sup>403</sup>: “El exceso de trabajo y el de miseria le llevaron a este fin”, añade el autor. El ejemplar que se conserva en la Biblioteca Nacional de España perteneció al político republicano Francisco Pi i Margall y

---

literario en el que publicó *El periodista*, cfr. la obra imprescindible de Walter Pattison, *El naturalismo español: historia externa de un movimiento literario* (1965), así como las contribuciones al Congreso Internacional *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX* (cuyas actas se publicaron en 1988) de Jean-François Botrel (“España 1880-1890: el naturalismo en situación”), Yvan Lissorgues (“El naturalismo radical: Eduardo López Bago (y Alejandro Sawa)”), Francisco Caudet (“La querrela naturalista. España contra Francia”) y Francisco Ayala (“El concepto de realismo y naturalismo en España”).

<sup>403</sup> *La Correspondencia Ilustrada* se publicó entre agosto de 1880 y diciembre de 1881. Estaba dirigida por el periodista murciano Pedro Pagan. López Bago debió escribir en este diario hasta, al menos, agosto de 1881. En esa fecha se desmiente en las páginas del periódico que el periodista haya abandonado la redacción. Los textos aparecían con frecuencia sin firmar, por lo que es la única referencia al nombre del autor que hemos encontrado en la publicación.

La firma de Alcántara apareció también en una única ocasión, en la portada del número del 30 de junio de 1881, al pie de un texto que acompañaba un grabado de unos madrileños marchando a sus destinos vacacionales. Si José de Alcántara murió “en la redacción de *La Correspondencia Ilustrada*”, como apunta López Bago, debió fallecer poco después de publicar este texto, puesto que el periódico cesó en diciembre del 81. Las palabras que cierran el artículo de Alcántara adquieren entonces un significado enigmático, pues fueron escritas en sus últimos meses de vida: “La vida es el sentimiento, el recuerdo, la emoción y las impresiones del movimiento y de la novedad. Después de todo, viajar es vivir. Como que la vida no es más que un viaje. Que empieza en la cuna y concluye en la tumba. Sólo que todos conocemos la estación de partida, pero ninguno la de llegada” (“Nuestro grabado”, *La Correspondencia Ilustrada*, 30-6-1881).

muestra la dedicatoria que López Bago estampó en la obra: “Al Sr. D. Francisco Pi i Margall, su admirador entusiasta, E. López Bago”.

### 10.3.b. Etiqueta semántica

En *El periodista*, López Bago relata la desgraciada historia de Luis, confeccionador de un periódico político que es despedido cuando los valedores de la publicación llegan al poder. El narrador tiene carácter extradiegético, da cuenta de los hechos en tercera persona y adopta una posición omnisciente. Por tanto, no sólo conocemos las circunstancias y las situaciones que rodean al protagonista, sino también las de los otros personajes de la historia. Esta técnica narrativa permite además que en la construcción del personaje protagonista participen también el resto de personajes, cuyos pensamientos y comentarios conocemos aunque el protagonista no esté presente; por ejemplo, el administrador comenta tras el despido de Luis y su marcha airada de la redacción: “¡Valiente bohemio!” (1884: 46).

La construcción del personaje de Luis se realiza a través de signos de ser, que caracterizan su persona, signos de acción, que muestran la actividad del personaje en la novela, y signos de relación, que ofrecen información sobre los vínculos que el personaje mantiene con el resto de personajes. En estos tres tipos de signos nos fijaremos en las siguientes páginas.

#### 10.3.b.i. Signos de ser

La novela no ofrece información alguna sobre el personaje de Luis, “el periodista”, hasta la mitad del segundo capítulo, titulado “Los esclavos blancos”, en el que se muestra la opresiva atmósfera de la redacción. Los periodistas son esclavos de su trabajo, de la publicación que los aferra a la mesa de la redacción como condenados a galeras — “Soltaban la pluma con el mismo ademán con que suelta el galeote el remo de la galera, [...]” (1884: 29)—. La idea del periodista como un esclavo blanco cuya conciencia está alienada se explica con claridad en *Memorias de un periodista*, de Vera y González: “Por otra parte, los Mecenas no existen hoy; existen, sí, hombres calculadores e interesados, que tienden a hacer del periodista un esclavo blanco y le pagan un jornal como precio del alquiler de su conciencia” (1890: 21). También Francisco Flores García publicó en 1870 un poema político titulado “El esclavo blanco”, con prólogo de Fernando Garrido, que seguramente se refería a la perturbación de las conciencias contemporáneas. No obstante, no se conserva esta composición entre las obras del autor, por lo que sólo tenemos noticia de ella a través de la prensa (por ejemplo, en “Publicaciones”, *La Ilustración Republicana Federal*, 16-12-1871).

Las primeras páginas de *El periodista* se dedican a la descripción de la comida celebrada en el salón del Ministro, José Campuzano, en la que éste informa a sus allegados de un cambio ministerial inminente y que les va a favorecer. Aparecen entre la camarilla de Campuzano dos periodistas, el conservador Suárez y el radical *Vibora*, que son además los principales seguidores del ministro.

La presentación de Luis anticipa la mezquindad del personaje. Tras descripción de la redacción del periódico *La Voz del País*, órgano afecto al ministro Campuzano y dirigido por Suárez, se alude al protagonista para señalar la relevancia de su presencia en la redacción y la paradójica insignificancia con la que se premia su labor: “Pero una voluntad, una inteligencia, en ausencia de Suárez, cuidaba de todo. Era *el alma* del periódico, y como todas las almas, escondíase a la vista de los demás.” (1884: 24).

Toda caracterización del personaje se va a asentar en la insignificancia que le define, en su pequeñez y mezquindad. El capítulo tercero, en el que se da cuenta de la historia de Luis y de vida privada, se titula “El átomo” con lo que se recuerda la escasa influencia del personaje. De igual forma, las últimas líneas de la novela, cargadas de tensión e intensidad por los acontecimientos que narran, se refieren a Luis con el mismo apelativo: “El átomo al destruirse había salpicado de sangre caliente al astro esplendoroso.” (1884: 159).

Una interesante síntesis del personaje de Luis la ofrece Suárez al final de la obra, cuando se refiere al protagonista en los siguientes términos: “El Subsecretario reconoció a su víctima de diez años, al mártir que se cansaba de serlo, al hombre que había pensado poder insultar impunemente una y otra vez creyendo en las cobardías del hambre y de la desdicha.” (1884: 157). El director de *La Voz del País* y Subsecretario de Presidencia resume así la existencia de Luis justo antes de que el *exconfeccionador* le dispare mortalmente. Luis es un mártir, una víctima que se rebela y abandona la cobardía que hasta entonces le habían impuesto el hambre y la precariedad. Las palabras de Suárez suponen, en definitiva, un sumario de la novela.

### *Nombre propio*

En la redacción, Luis es *el confeccionador*. Carece incluso de apellido conocido: “Llamábase este individuo Luis, y en cuanto a su apellido, figuraba sólo en la nómina administrativa donde firmó todos los meses el *Recibí* de haber cobrado, hasta diez y seis duros de retribución por su trabajo” (1884: 30). Ni siquiera Suárez, director del periódico y posterior Subsecretario de Presidencia, recuerda su apellido: -



“Pregunte V. ahí fuera si hay alguno entre los que esperan audiencia que se llame Luis, Luis... no recuerdo el apellido, pero en fin, alguno que venga de parte del administrador de *La Voz del País*” (1884: 130). La omisión del apellido del protagonista durante toda la novela parece recordar el carácter común de la historia que se narra: hay muchos *luses* en las redacciones españolas.

La ausencia de apellido conocido en Luis contrasta con el personaje de Suárez, “escritor de elegante estilo”, director del periódico *La Voz del País* y antagonista de Luis en la novela. No conocemos el nombre de pila de Suárez —sólo al final de la novela firma como *Gustavo Suárez* en la credencial que hace llegar a Luis— porque como todo personaje notable es generalmente conocido por el nombre familiar.

A lo largo de la obra, Luis recibe por parte del narrador distintos vocativos: se alude a él como *el periodista*, *el confeccionador* y, finalmente, *el exconfeccionador*, una vez que es despedido. Incluso se le califica de *héroe* tras su encuentro con un importante escritor que, en el momento de mayor necesidad, le ofrece un trabajo: “Nuestro héroe estaba aturdido” (1884: 51). Con el fin de reforzar la precariedad en la que ha vivido siempre el personaje, se le evoca como *el capitalista* tras recibir del citado escritor, Augusto Vejarano, una pequeña suma de dinero (1884: 55). Luis pasa a ser de nuevo *el malaventurado escritor* cuando Augusto Vejarano le releva de su puesto de escritor en la sombra (1884: 123). Esta sucesión de apelativos refuerza la idea de inestabilidad y constante cambio que sacude la vida del desdichado Luis.

### *Rasgos físicos*

La descripción de la apariencia del protagonista responde a su condición de hombre insignificante. No destaca por nada, es un ser de aspecto anodino en cuya imagen se refleja la precariedad con la que vive:

Luis era de treinta y un años, pero representaba cuarenta. Era joven y viejo. De las edades del hombre había suprimido precisamente aquella en que estaba. Brillo no tenían sus ojos, color sus mejillas y vitalidad el cuerpo, pero sí en cambio incalculable fuerza intelectual, voluntad de hierro y carácter enérgico, decidido, entero para lo que con el periódico atañía. Dijérase al verlo que estaba enfermo, que agonizaba. (1884: 30-31)

Se apunta que Luis había tenido, años atrás, una apariencia más o menos atractiva, pero su natural tendencia a infravalorarse le había impedido reparar en ello y aprovecharlo para su beneficio: “En estas

andanzas, lo mismo se acordaba de que tenía veinte años, regular presencia y expresivos ojos, que del Emperador de la China" (1884: 62). Poco más se dice sobre los rasgos físicos de Luis. Se percibe de nuevo un intento por parte del autor de despersonalizar al protagonista de la novela: es un periodista – *confeccionador*– vulgar en todos los sentidos.

### *Rasgos psicológicos*

A los rasgos psicológicos que caracterizan a Luis se les presta una mayor atención. El autor construye un personaje caracterizado por su falta de ambición, por una modestia casi enfermiza y por la general ausencia de inclinaciones. Esta personalidad es fruto de su periplo vital, que se presenta tan vulgar y carente de atractivos como el mismo Luis:

La historia de Luis, la historia que venimos contando, merece ser conocida de los lectores. Mas no se crea por esto que nuestro protagonista hubiese realizado grandes hazañas ni que su vida, hasta el momento en que lo presentan al público, haya sido abundante en episodios y peripecias. No. Luis es un individuo tan poco notable entre los demás de la familia humana, que sólo el decidido empeño en hacer novelesca su figura, sólo nuestra manía, tiene la culpa del aburrimiento que ha de sentir el que leyere. (1884: 57).

El protagonista se quedó huérfano poco después de acabar sus estudios de Derecho. Poseía talento e instrucción, pero carecía de ambiciones, "o mejor dicho, de inclinaciones decididas por tal o cual carrera" (1884: 59). La necesidad de encontrar un empleo cuanto antes, unida a la ausencia de vocación, le acaba conduciendo, de forma casual, al periodismo.

El catedrático de literatura le ofreció al poco tiempo la plaza de confeccionador en *La Voz del País*.

-Es una miseria- observó; -no dan más que diez y seis duros de sueldo.

Luis aceptó con júbilo. Diez y seis duros equivalían a la fortuna. (1884: 61)

El profesor advierte ya en Luis un exceso de humildad que será una constante en el personaje. Ante la sorpresa del protagonista por recibir una retribución en *La Voz del País* solo por "saber leer y escribir", el catedrático le advierte sorprendido: "-Bueno es ser modesto- aconsejó; -pero no tanto" (1884: 62). Luis revela en este episodio una total ausencia de vocación periodística y hasta una cierta infravaloración del periodismo. Dada la nefasta consideración que se hace de la prensa y sus artífices en la novela, esta desafección o indiferencia de Luis resulta un signo positivo de su carácter.

Idéntica consideración expresa internamente el escritor Vejarano cuando contrata a Luis para que escriba sus novelas en la sombra y descubre el escaso aprecio que el joven tiene de sí mismo: “Como el catedrático de Literatura estuvo a punto de decirle: ‘Bueno es ser modesto, pero no tanto’. Afortunadamente se contuvo, procurando disimular, por el contrario, la secreta alegría que con aquella sorpresa experimentaba.” (1884: 73).

Esta modestia hiperbólica reviste en el personaje características de defecto, “porque la convirtió [la modestia] en un gran desprecio de sí mismo.” (1884: 60). Una de las principales muestras de la ausencia de autovaloración que reside en el personaje se relaciona con su trabajo en la redacción. El narrador cuenta cómo Luis fue capaz de elaborar todo un número de *La Voz del País* en una ocasión en la que todos los redactores se ausentaron de su puesto. El confeccionador, a pesar de que sólo tiene el cometido de componer las páginas del diario, es capaz de escribir el ejemplar completo de *La Voz del País* y de que éste, además, sea el número mejor valorado de todos cuantos se habían escrito hasta entonces.. Sin embargo, Luis parece no conceder importancia alguna a lo que supone casi una proeza periodística.

A la mañana siguiente estaban todos los redactores en su puesto.

-¿Quién escribió ayer?- preguntaron al regente.

-El señor- contestó aquel indicando a Luis, que corregía pruebas sin dar importancia al milagro de la víspera.

Se lo dijeron a Suárez, y Suárez se mordió los labios. (1884: 29-31).

Sólo hay un breve lapso de tiempo en el curso de la novela en el que el confeccionador parece aparcarse la modestia enfermiza que lo caracteriza. La novela que Luis escribe para el afamado novelista Augusto Vejarano cosecha un gran éxito, pero Vejarano le despide inmediatamente y con malos modos: ha escrito una novela *naturalista* y él es acérrimo defensor de la escuela *idealista*. En una de sus intervenciones, el narrador hace notar el cambio obrado en el carácter de Luis:

-Yo lo hice con el mejor deseo del mundo- pensaba; -pero vaya V. con margaritas a...

(Como se ve, desde que Luis era confeccionador de libros empezaba a perder la modestia.)  
(1884: 123-124).

A pesar de su recato y habitual indolencia, Luis muestra en la redacción una energía y una voluntad poco habituales: “Brillo no tenían sus ojos, color sus mejillas y vitalidad el cuerpo, pero sí en cambio incalculable fuerza intelectual, voluntad de hierro y carácter enérgico, decidido, entero para lo que con el

periódico atañía.” Sin embargo, no se dice que disfrute con su tarea en el periódico o que se sienta especialmente atraído por el periodismo. Luis es un esforzado trabajador de la prensa, como podría haberlo sido en cualquier otra empresa, porque no se considera especialmente dotado para nada.

El personaje abandona por un momento su habitual actitud sumisa cuando Suárez llama despectivamente *querida* a la madre de su hija, justo después de despedirlo de su puesto de confeccionador (1884: 45). Esta es la primera vez que el personaje muestra una reacción impetuosa que además presagia el fin de la novela, es decir, el asesinato de Suárez por parte de Luis:

Había sentido por primera vez una fuerza terrible en los brazos, un irresistible impulso de cólera. Nunca creyó que sería tan fácil convertirse en asesino. Iba huyendo como si hubiese muerto a Suárez, a D. Antonio y a todos los que se pusieran por delante. (1884: 48)

Otra pensamiento que resulta premonitorio del final de la novela se produce cuando María le comunica que su antiguo director, el señor Suárez, le requiere con urgencia. Luis imagina que detrás de su requerimiento puede haber una nueva ofensa hacia su familia y, de nuevo, experimenta una cólera interna que no verbaliza: “—¿Qué querrá? —se decía. —¡Que se guarde muy bien de un nuevo insulto, o no respondo de mí... ni de él!” (1884: 125).

Los augurios de Luis se realizan: Suárez le ofrece dinero a cambio de que su mujer pose para un pintor amigo del Ministro que busca una modelo *anémica* para su próximo cuadro. Sufre un acceso de cólera que manifiesta cuando ya está fuera de la vista de Suárez.

Iba gesticulando como un demente, entregándose a aquellos soliloquios frecuentes en él y que ya conocemos.  
—¡Ah! ¡Infame! ¡canalla! Pero ese hombre se ha propuesto que yo le mate.  
Llegó a su casa en un estado de excitación imposible de describir. (1884: 135).

Sólo al llegar a su casa Luis se libera de los pensamientos y sentimientos que había contenido durante largo tiempo: “Las palabras salían de sus labios con la fuerza expansiva de los que está encerrado, contenido, oprimido mucho tiempo en recinto estrecho para su grandeza” (1884: 135-136). El cúmulo de emociones le provoca una excitación tan intensa que el personaje, cuya naturaleza está poco acostumbrada a las reacciones temperamentales, enferma gravemente: “Enloquecía. Exaltábanle sus mismas palabras. Su frente ardía, sus manos temblaban, crispábanse amenazadoras” (1884: 136). El autor implícito aprovecha este punto para introducir su propia voz: “Yo no sé lo que el médico dijo que tenía, ni tampoco lo recuerdan María y Laura; pero que fue grave, gravísimo su estado, que la congestión

cerebral presentó síntomas alarmantes, y la calentura fue un calenturón, eso sí lo supieron los vecinos y hasta el mismo portero, [...] (1884: 139-140).

Los delirios que experimenta Luis durante su enfermedad se relacionan con la insignificancia y mezquindad de su persona. Es la primera vez en la novela que se ofrece al lector una valoración de Luis sobre sí mismo, aunque sea en el curso de una alucinación. El personaje se percibe como un ser microscópico, atómico, pequeño e irrelevante.

El delirio de Luis daba lástima oírlo. Era lo que hubiera sido su locura si Luis hubiera llegado a volverse loco. Se figuraba haber perdido la personalidad y hasta la figura humana. Tenía la convicción de que se iba achicando por momentos, hasta quedar reducido a un tamaño microscópico. Véase él como se ve lo infinitamente pequeño en lo infinitamente grande. El frío que sentía era la inmensidad que le rodeaba, era un átomo en el espacio, y cuando notaba el propio sudor, cambiaba la forma de delirio y era la gota de agua, y ora volando en el aire, o bien a flote en los mares, siempre sufría, porque su destino era sufrir, verse combatido por los huracanes o por las olas. (1884: 141)

### *Formación*

La mediocridad con la que vive el protagonista no es fruto de la falta de formación. Luis ha estudiado Derecho y ha adquirido sólidos conocimientos en diversas materias: “Conocía el joven al dedillo las *Instituciones* de Justiniano y las *Leyes de Partida*, algo de ciencias naturales, aprendido en el Instituto, un poco más de física por ser ciencia más amena, y el Ganot, libro muy bien escrito; no ignoraba que España tuvo colonias fenicias y cartaginesas; [...]” (1884: 59).

Su repentina condición de huérfano le obliga a buscar un medio de vida a pesar de que se halla sumido en la confusión:

Con este caudal, consistente en el día y la noche, amén de unas cuantas obras que le sirvieron de texto en la Facultad y de las cuales no deseaba desprenderse a ningún precio, y menos al que las justipreciaban los libreros de viejo, Luis se lanzó, o mejor dicho, se vio lanzado al mundo, como la arista al viento sin saber nada de su porvenir, sin tener noción de su presente. (1884: 58).

A pesar de su formación, Luis no aspira a nada ni alberga ambición alguna: “Pero no pensó nunca en ser como jurisconsulto un Cortina, como médico un Mata, como sacerdote un Balmes y como militar un O'Donell, un Prim o un Espartero.” (1884: 60). Esta falta de ambiciones inicial recuerda a la de Pedro

Sánchez quien, como vimos más atrás, también hace un inventario de todas las profesiones y ocupaciones que, en un principio, no aspiraba a ejercer. Sin embargo, la evolución posterior de ambos personajes es distinta: el periodismo atrae irremediabilmente a Pedro, pero no a Luis.

### 10.3.b.ii. Signos de acción

Lo primero que Luis hace en la novela es pedir un adelanto de su sueldo al administrador. A través de esta información inicial se caracteriza al personaje como a un ser de vida precaria y cuya consideración en la redacción no es positiva: los compañeros y el administrador hacen señas y comentarios en tono despectivo sobre sus frecuentes peticiones de adelantos en el periódico.

D. Antonio, antes de seguirle, hizo a los concurrentes un guiño significativo.  
—Sablazo tenemos—se comentó en cuanto salieron.  
—Cuándo no es pascua. (1884: 35)

Luis es un personaje cuyas acciones responden solo a dos motivaciones: la necesidad económica y el deseo de proteger a su familia. El primer estímulo le lleva a trabajar en una redacción en la que se le menosprecia y con unos compañeros con los que apenas trata. Sabemos que pide con frecuencia adelantos de una paga exigua e incluso se describe su rutina en el periódico:

La edición de provincias de *La Voz del País* entraba en máquina, esto es, concluía a las tres de la tarde. Así, pues, desde las nueve de la mañana hasta dicha hora, la tarea de *confeccionar* era incesante. A las tres, Luis, poniéndose el sombrero,  
—Voy a estirar un poco las piernas, —exclamaba al despedirse del administrador.  
Y con las manos en los bolsillos iba hasta el *antiguo café de San Antonio*, según que reza la muestra; y el mozo, al verlo entrar, daba, asomándose a las cocinas, el consabido grito:  
—¡Uno con media tostada!  
Este era su almuerzo. Después de *almorzar* vuelta al periódico hasta las siete. En cuyo espacio de tiempo confeccionaba la edición de Madrid. (1884: 31-32).

Cuando es relevado de su puesto en *La Voz del País* y, además, gravemente ofendido —se tilda malintencionadamente de *querida* a su compañera—, las acciones del siempre rutinario y sereno Luis se vuelven ilógicas y son ahora las propias de un demente que ha perdido el rumbo de su existencia.

Huyeron las ideas y sintió como perdida la facultad de pensar: no era un principio de locura. Se parecía más al idiotismo.

¿Adónde iba? ¿Por qué andaba? Lo mismo hubiera podido detenerse, sentarse en el hueco de una puerta, ponerse a la entrada de una iglesia y pedir limosna. Tuvo intención de hacerlo así. No encontraba otro recurso. Mirábale la gente y seguía su camino, indiferentes todos y sin conocer ninguno que lo que pasaba sólo tenía de humano la desesperación en el alma, el llanto en los ojos y casi la blasfemia en los labios. (1884: 47).

El afán por salvaguardar el honor de su familia —una familia no institucionalizada y por tanto *ilegal*, según se explica en el capítulo V— promueve las acciones menos racionales del protagonista. El personaje parece tolerar estoicamente todo tipo de desdenes y desprecios en su día a día. Por ejemplo, cuando el partido apoyado por el periódico sube al poder, todos celebran la buena nueva ignorando por completo al confeccionador: “Luis, en su sitio de costumbre, era el único no felicitado. Nadie le conocía, ninguno le saludaba, dejábanle trabajar, permitiéndose únicamente molestarle con estos diálogos” (1884: 33). Sin embargo, sabemos por el comentario final de Suárez que Luis llevaba una década trabajando en el periódico —“El Subsecretario reconoció a su víctima de diez años [...]” (1884: 157)—.

A pesar de la mansedumbre de Luis frente a los desdenes y excesos del periódico —“por una onza de oro Luis no se pertenecía”, se dice al comienzo de la obra (1884: 30)—, las ofensas hacia su familia activan en él cierta vehemencia en sus acciones. La rabia que experimenta el personaje por su despido y por las injurias hacia su compañera se expresa a través del único caso de estilo indirecto libre de la novela, en el que el autor que revela el atormentado mundo interior de Luis:

Si hubiera un medio, un medio de ganar dinero a costa de la vida, de la sangre. Si alguien le comprara la muerte. Después de todo, era ridículo desesperarse por cinco duros. La mayor parte de los que pasaban junto a él los llevarían en el bolsillo. ¡Bueno! Ahora estaba concibiendo la idea del robo. Primero asesino, luego ladrón. Acabaría por volverse loco. Robarlos no... pero pedirlos... Los hombres no son tan malos. Si él se atreviera. Sería muy sencillo acercarse a un desconocido y decirle: “Caballero, voy a matarme porque necesito cinco duros y no los tengo”. (1884: 49).

Justo cuando la desesperación del personaje es máxima, tiene un encuentro fortuito con un conocido escritor, don Augusto Vejarano, que le propondrá ser *confeccionador* de sus libros, es decir, escribir las novelas que él ha de firmar. Al principio Luis se considera incapaz de *corregir* las obras de afamado novelista, lo que obliga a Vejarano a dar una explicación exacta de lo que Luis habrá de hacer para él. En definitiva, la tarea consiste, según lo planteado por Vejarano, en seguir siendo *confeccionador*, antes de

periódicos y ahora de libros: “Se trata únicamente de que siga V. siendo confeccionador, puesto que parece que ha nacido para serlo toda su vida” (1884: 74).

Para Augusto Vejarano, la tarea que debe realizar el periodista no es literatura, sino una mecánica y rutinaria labor relacionada con la forma. El escritor pretende, en definitiva, que Luis haga las veces de *negro* literario:

-¿Pues para qué sirve la confección? ¿Para qué le doy yo veinte duros? En esas cuatro páginas he escrito el argumento, el plan, y basta. Lo demás, repito, es cuestión de forma, de ropaje, y nada tengo que ver con ello; es un trabajo puramente gramatical, casi mecánico, sujeto a reglas, enojoso. Eso no es literatura; es, en fin, *un trabajo de confección*. Es cosa de V. Cuando lo termine, yo lo mando a la imprenta, pongo mi nombre y a otro. (1884: 75).

La confección, tarea rutinaria y, en principio, alejada de las labores más intelectuales de la redacción, se presenta, por tanto, como inherente a la vida de Luis. Además, la acción de *confección* vincula a Luis y a su compañera, pues de ésta se dice que era costurera, por lo que también *confeccionaba* para otros (1884: 62).

Sin embargo, tampoco en esta nueva labor de *confección* logra Luis el éxito o, al menos, la estabilidad económica. La novela que escribe para Vejarano tiene éxito pero no encaja con las ideas literarias que defiende el escritor. Las acciones del protagonista parecen, por tanto, irremediabilmente abocadas al fracaso.

Las últimas obras de Luis, y en las que sí obtiene el resultado esperado, son el asesinato de Suárez y su suicidio. Las acciones del desgraciado periodista muestran al final la determinación irracional de quien ya no teme nada porque ha perdido todo: “Al ver a Suárez, Luis se adelantó fijando en él una mirada insistente, amenazadora, resuelta” (1884: 157). Esta actitud de Luis contrasta radicalmente con la que caracterizaba al personaje al comienzo de la novela, detalle que es inmediatamente advertido por quien está a punto de convertirse en su víctima, Suárez.

Cuando estuvo Luis a dos pasos del Subsecretario, sacó el revólver, apuntóle al pecho e hizo fuego. [...]  
Luis lanzó una carcajada. Levantó el brazo armado. Todos creyeron que iba a disparar contra su Excelencia. Pero el joven, antes que nadie pudiera impedirlo, aplicó el cañón a sus sienes y una segunda detonación estalló. (1884: 158)



Las circunstancias externas son, en definitiva, responsables del desgraciado devenir del personaje, por lo que la trayectoria del protagonista encaja, en este sentido, con los preceptos de la novela naturalista.

### 10.3.b.iii. Signos de relación

#### *Relación con los periodistas de La Voz del País*

La relación que Luis mantiene con sus compañeros de trabajo es, como comentamos algunas páginas atrás, prácticamente inexistente. López Bago enfatiza la soledad de Luis mediante diversos recursos.

La rutina del personaje se desarrolla en el más absoluto aislamiento. No participa de los círculos literarios, no acude al salón de conferencias ni frecuenta los cafés en los que se reúnen los periodistas. Sus mismos compañeros menosprecian su labor:

No fue conocido en los círculos literarios, porque jamás firmó artículo alguno, ni en el salón de conferencias, donde nunca estuvo, ni en los cafés que no frecuentaba, y en la misma redacción, sus compañeros tenían a menos el serlo, negábanle como San Pedro a Jesús, y si fueron preguntados: -¿Es ese tu maestro? Estaban decididos a contestar: -Ese, no le conozco. Era *el confeccionador*. (1884: 29-30).

Este rasgo del personaje, su aislamiento en el marco de la redacción, lo distingue de entre la turba de periodistas que trabajan en *La Voz del País*. Queda claro, desde el comienzo de la obra, que Luis no es uno más en todos los sentidos: ni es un periodista al uso, ni él se siente parte del colectivo de redactores de la publicación ni tampoco los compañeros reconocen su labor en la publicación. Incluso profieren algunas burlas y comentarios sarcásticos cuando Luis pide dinero adelantado al administrador (1884: 35).

Aunque la novela se titula *El periodista*, el modelo periodístico que propone López Bago a través del personaje de Luis no encaja con el ejemplo de periodista típico de la redacción de *La Voz del País*. El autor llama la atención sobre el periodista que es una víctima del sistema de poder de finales del XIX: aquel que llega al periodismo con el único fin de evitar la miseria, sin más aspiraciones de poder o gloria literaria. En este sentido, la novela de López Bago supone una aportación original, con un protagonista que se aleja de los periodistas ávidos de poder o de triunfo que aparecen en otros relatos.

### *Relación con Suárez*

Para Suárez, Luis no es más que un átomo, un engranaje de la cadena de producción del periódico, sustituible en cualquier momento. El director se niega a reconocer el mérito que internamente sabe que tiene el trabajo de Luis. Cuando éste escribe solo todo el número del periódico, Suárez muestra un cierto malestar ante la hazaña del confeccionador:

—¿Quién escribió ayer? —preguntaron al regente.

—El señor —contestó aquél indicando a Luis, que corregía pruebas sin dar importancia a su milagro de la víspera.

Se lo dijeron a Suárez, y Suárez se mordió los labios. (1884: 31)

La relación que se establece entre Suárez, director del periódico y después Subsecretario de Presidencia, y Luis es de sumisión del segundo al primero. Luis es plenamente consciente de su posición de inferioridad con respecto a Suárez y en ningún momento se opone a éste directamente. Sin embargo, las ofensas de Suárez excitan internamente la ira de Luis y Suárez se percata del potencial peligro que implica la cólera del confeccionador, lo que le lleva a temer por un instante al aparentemente inofensivo Luis:

Luis de un salto se puso en pie.

Suárez tuvo miedo y retrocediendo gritó cobardemente:

—¡D. Antonio!

El administrador se presentó en seguida. (1884: 45)

La inocencia de Luis y su ausencia de rencor hacia Suárez se ponen de manifiesto en el momento en el que Suárez le hace llamar y Luis, inocente, cree que van a readmitirle en su puesto en *La Voz del País*. El exconfeccionador incluso siente cierta culpabilidad por haber desconfiado de los buenos sentimientos de su antiguo director. Sin embargo, Suárez va a proponer a Luis que su mujer sea la musa de un artista cercano al ministro a cambio de dinero.

Aunque en el fondo teme una reacción desmedida por parte de Luis, Suárez aprovecha todas las ocasiones que se le presentan para humillar al protagonista. Tras relevarlo de su puesto de confeccionador, aún trata de humillarlo más a través de una muestra de falsa caridad. Luis debe dos duros que ha pedido adelantados, pero Suárez le exime de saldar su deuda con palabras hirientes que

enfatan la pequeñez de la cantidad de dinero que Luis precisa para sobrevivir: “—¡Bah! no se apure V. por eso—contestó el director, sintiendo que acababa de herir cruelmente al despedido periodista” (1884: 46).

La última de las ofensas de Suárez hacia el periodista es la que desencadena el aciago final de la novela. María ha ejercido de modelo a escondidas de su marido. Suárez, que sabe que el exconfeccionador no está enterado de la acción de su mujer, se asegura de que le llegue la noticia para humillar ya no al trabajador, sino al hombre. El *besalamano* que remite a nombre de María es el elemento del que se vale para culminar su obra de humillación hacia su antiguo subordinado: en él se revela que María lo ha traicionado.

Sin embargo, la resolución que toma, y con la que finaliza la obra, es asesinar al autor de tanta infamia y poner después fin a su vida. La relación entre Suárez y Luis es, por tanto, capital en la novela: el la resolución de Suárez de despedir a Luis es el primer acontecimiento determinante de la obra y la decisión de Luis de acabar con Suárez cierra dramáticamente la narración. Desde un punto de vista periodístico, entre Luis y Suárez se produce una oposición entre dos modelos de periodistas: Suárez es el palmero del poder que logra medrar y Luis es el esforzado trabajador de la prensa que se convierte en la de la deshumanización y crueldad del sistema. El mismo Luis enfatiza su desgraciada condición a través de unas duras palabras que pronuncia en un acceso de desesperación:

—Sí—decía;—eso es lo que se atreven a proponerme. No les basta ya que yo les venda mi inteligencia; necesitan algo más que mi pluma, algo más que mi trabajo. Ya no quieren mi vida, no quieren mi salud gastada ante una mesa, sobre unos papeles, no. Quieren que como yo me he vendido, venda a los seres que me rodean. Hoy eres tú. Una pobre mujer enferma puede utilizarse. Todavía sirve para modelo de un pintor. Sirve para hacer un gran cuadro. Alégrate, María, pueden darnos dinero por tu enfermedad. Ayer me compraron a mí. Hoy eres tú. Mañana ¡ah! para comer mañana me queda otro recurso. Vender a nuestra hija. 81884: 136)

### *Relación con su familia*

En la novela se ofrecen multitud de detalles e informaciones que caracterizan la relación del periodista con su familia, compuesta por su compañera, María, y la hija de ambos, Laura. Podríamos decir que se atiende más a la condición de padre y esposo de Luis que a su vertiente como periodista, pues López Bago se detiene más en las cuestiones familiares que rodean a Luis que en su ámbito laboral. De esta forma, el autor puede aportar sus propios juicios sobre la naturaleza de la unión entre hombre y mujer

que, como veremos, entroncan con los principios deterministas que caracteriza la obra de Eduardo López Bago.

La familia de Luis se presenta como una *familia ilegal*. En el capítulo V, que lleva precisamente ese título, se desarrolla la historia de Luis y María. Ambos han tenido una juventud desventurada y se unen para compartir los sinsabores de sus vidas. En la descripción de la alianza de ambos aparecen ciertas dosis de determinismo en clave naturalista:

Sucedió lo que sucede en el mundo físico cuando se encuentran dos átomos. Hubo atracción mutua y unión, por último, pero unión forzosa, inevitable, que sigue los mandatos de las leyes naturales. ¡Esto es inmoral! Ciertamente. María y Luis no pensaron en caer. Cayeron. No se puede culpar a los cuerpos abandonados a sí mismos, porque obedecen a la gravedad. (1884: 62-63).

El autor implícito aprovecha el relato de la relación entre los dos personajes para introducir algunas consideraciones sociales sobre el matrimonio y las relaciones, de nuevo en el marco del determinismo social y biológico. Dos seres desdichados, jóvenes y en un entorno de miseria, no pueden sino unirse, aunque violen con ello los preceptos sociales:

No deben estudiarse las acciones humanas como se estudia, a partir de la acción misma, a posteriori que dirían los metafísicos.  
Hay que juzgar exactamente, y esta exactitud de la opinión, este acierto depende del mayor número de datos que la instruyan.  
Dos seres de distinto sexo, de igual juventud; la fuerza y la belleza frente a frente; nervios y sangre; la sociedad lejos, la lucha por la existencia a todas horas, y por centro de vida la miseria, que es una soledad favorable como la del desierto. Estos son los datos, estos los antecedentes. (1884: 63).

El entorno familiar de Luis está caracterizado por la precariedad constante y la enfermedad de María. Sólo durante el mes en el que Luis trabaja como *confeccionador* de libros para Augusto Vejarano existe cierta estabilidad económica en el hogar y, en consecuencia, un clima familiar más agradable de lo habitual, que López Bago se detiene a describir pormenorizadamente.

La anemia que padece María tiene cierta importancia en la novela. Es la razón que obliga a Luis a ausentarse precipitadamente del periódico, lo que provoca su despido. Además, es precisamente la anemia de María la condición que la convierte en la modelo perfecta para un pintor cercano al ministro que busca una musa decadente para su último cuadro. Emerge en este personaje el gusto del

naturalismo por las enfermedades derivadas de la miseria; no en vano María será evocada en al menos una ocasión como *la anémica* (1884: 55).

Resulta interesante el cambio de foco que se opera a partir de la enfermedad que tiene a Luis durante un mes en la cama. A partir de entonces, seguimos las acciones de María. Esto permite saber perfectamente de dónde obtiene el dinero para los medicamentos de Luis: la mujer decide aceptar la oferta de posar como *modelo anémica*, a pesar de la oposición del exconfeccionador.

El carácter de María contrasta con la naturaleza pusilánime de Luis, pues ella posee la determinación y el carácter práctico de los que carece su compañero. La clara oposición entre Luis y María en el trato con Suárez se muestra en episodios como el que sigue. Si bien Luis nunca se atrevió a verbalizar oposición o disconformidad con el Subsecretario de Presidencia, María lo trata de manera muy distinta:

-Se me pagará de esta forma. Mil reales ahora mismo.  
-Los tendrá V.  
-Me parece haber dicho que ahora mismo.  
Suárez, completamente aturdido, dominado, sacó una cartera y de ella varios billetes, que contó y entregó a María. (1884: 145).

Suárez se percató inmediatamente del poder de persuasión que María ha ejercido sobre él. El talante de la mujer sorprende y atrae al político, que se ha sentido tratado como un *miserable*, como él ha tratado durante mucho tiempo a Luis.

Y volviendo la espalda, abrió ella misma la puerta de escape por donde había entrado. Suárez quiso salir para acompañarla por los pasillos hasta la portería mayor; pero antes de que llegara cerróse la puerta violentamente.  
El director de *La Voz del País* quedó en el mismo sitio, anonadado, confundido.  
-Esa mujer-exclamó-me ha tratado como se trata a un miserable. ¿Qué es esto?  
Luego encogiéndose de hombros:  
-Es lástima, porque es hermosa.  
Y esta impresión le hizo sonreír.  
-Ese Luis tiene mucha suerte. Iré mañana al estudio. (1884: 146)

La relación entre Luis y María termina en el momento en el que él pierde la confianza hacia su compañera. Luis no puede asimilar que ella haya aceptado la propuesta de Suárez y, en el fondo, desconfía de que únicamente haya posado para el artista (1884: 152). La ruptura de la relación familiar de Luis supone el fin para el personaje, que toma la determinación de acabar con el que considera causante de sus desgracias, Suárez.

### *Relación con Augusto Vejarano*

La relación de Luis con Augusto Vejarano sirve a López Bago para introducir en la novela ciertas consideraciones en torno a la polémica entre la literatura idealista y naturalista que se vivía a finales del siglo XIX. El idealista a ultranza Augusto Vejarano es el personaje de que se vale López Bago para insertar una crítica mordaz hacia los detractores de la escuela naturalista.

La relación entre Augusto Vejarano y Luis se establece, en un primer momento, en términos de protección del primero hacia el segundo. El escritor aparece en el momento en el que Luis se halla desesperado por su despido. Vejarano parece ser la solución a todos sus problemas: pagará al periodista por *corregir* sus novelas. Luis se siente intimidado por la magnificencia del personaje y la confianza que deposita en él al encomendarle la corrección de sus escritos. Don Augusto Vejarano era considerado toda una eminencia de las letras:

Maravillaba sobre todo la frescura de imaginación que revelaban todos ellos, cosa en efecto sorprendente tratándose de literato cuya vejez malamente corría parejas con esta condición de ingenio naciente y joven. Comparábasele con Víctor Hugo, y como Víctor Hugo asistía vivo a los elogios de las generaciones posteriores. (1884: 68).

No obstante, López Bago nos ofrece pequeños indicios de que el escritor va a tratar aprovecharse de la desesperación y la inocencia de Luis; por ejemplo, Vejarano manifiesta una gran alegría interna al comprobar la modestia que caracteriza a Luis. Cuando se descubre exactamente el tipo de relación laboral que Vejarano pretende establecer con el periodista, el escritor considerado ilustre por Luis adquiere una serie de connotaciones negativas: pretende, simplemente, que el exconfeccionador escriba las novelas para publicarlas con su firma y seguir acrecentando su fama. De nuevo, Luis es víctima de un personaje que trata de explotarle, pero la necesidad económica mitiga la impresión negativa causada por la peculiar petición de Vejarano.

Grande esfuerzo tuvo que hacer nuestro héroe para no soltar la carcajada al escuchar aquella novísima teoría literaria, que se dejaba en mantillas cuanto se estaba por entonces debatiendo sobre la originalidad y el plagio. A medida que el *ilustre* escritor hablaba, explicábase Luis la fecundidad asombrosa elogiada de Vejarano, el ingenio en conserva para resistir las averías y achaques de los años, y hasta la mesa-piano, la biblioteca de colores, los cacharros y las flechas envenenadas de la panoplia. Sobre todo, las caretas chinas; las caretas chinas eran toda una revelación. (1884: 76).

Tras la publicación de la novela, Vejarano pone fin de manera abrupta a su relación con Luis porque considera que le ha traicionado, a pesar del éxito de la obra que Luis le ha escrito, titulada *Antonia*:

La cubierta era sencilla y elegante. Blanca con letras azules, y en el lomo se repetía el nombre del autor y el título de la obra, agregándose lo siguiente: "Precio: 4 pesetas." Formaba un volumen de doscientas páginas en 8.º mayor francés. La crítica se apoderó de la novela, la sometió al análisis más minucioso, y un concierto de elogios fue el resultado de este trabajo. El filón continuaba siendo rico, inagotable. La nueva producción de Vejarano era oro puro. El público compró la novela. La edición se agotaba rápidamente. (1884: 113-114)

¿Dónde reside la traición de Luis hacia el afamado escritor? La explicación que ofrece Vejarano sintetiza la disputa entre naturalismo e idealismo, polémica que Luis parece desconocer y, por eso, al principio no acaba de comprender su falta. El periodista ha tratado, simplemente, de escribir *con verdad*:

-Pero desdichado, V. no sabe que soy y he sido siempre defensor acérrimo del idealismo. V. no comprende el terrible ridículo en que me veo. Yo tengo que aceptar el dictado que me dan. Acabo de leer la novela. Eso es una atrocidad. Eso no es novela. Es un *libro verde*. ¡Qué escenas! ¡Qué personajes! ¡Qué asco! ¡Qué repugnancia! Emilio Zola podría firmar el libro sin escrúpulo de ninguna clase. Me hunde V., me arruina, me desprestigia para siempre. ¡Ah! si yo lo hubiera sabido antes!

Entonces comprendió el confeccionador lo grave de su falta, lo irreparable del daño. Quiso, no obstante, defenderse.

-Yo, señor, no sé si era lo que escribí naturalismo. Yo he procurado escribir con verdad procurando copiar la verdad misma. (1884: 119-121)

Las palabras de Luis sugieren que la forma de escribir que ha empleado Luis es la más natural, la más espontánea, la que se fija en la verdad. El personaje de Augusto Vejarano queda ridiculizado en este episodio que pone fin definitivo a la relación entre Luis y el escritor idealista. Parece evidente que López Bago denuncia a través de esta escena el punto de vista de los escritores opuestos al naturalismo.

### *Relación con el poder*

Luis no se relaciona directamente con la máxima representación del poder en la novela, el ministro José Campuzano. Para Luis, Campuzano es el hombre al que se defiende en *La Voz del País*, pero en ningún momento manifiesta opinión alguna sobre el personaje ni alude directamente a él. Sin embargo, a través de Suárez se establece cierto vínculo indirecto entre ambos personajes: el director del periódico propone

al Ministro que sea la *querida* de Luis la que pose para su amigo pintor. Para el Ministro, Luis no es más que el confeccionador despedido del periódico cuya compañera va a tener la ocasión de contemplar mientras hace de modelo para el artista.

Anteriormente, el Ministro ya había reparado accidentalmente en la existencia de Luis. Cuando recrimina a Suárez que *La Voz del País* no hace un buen papel como *periódico ministerial*, emplea la figura del confeccionador como medio para criticar la gestión del periódico, *que no sabe ser ministerial*. Suárez argumenta que la plantilla es la misma que cuando el periódico estaba en la oposición, pero el Ministro le recuerda entonces el despido de Luis:

—¿Pues no me dijo V.—añadió el Ministro queriendo recordar algo,—no me dijo V. que se despidió uno?  
—¡Ah! Ese era el confeccionador.  
Y entonces Campuzano, sin conocer la verdad que encerraban sus frases, exclamó:  
—Pues hay que suponer en ese confeccionador más talento que en todos los demás juntos.  
(1884: 83)

La afirmación de Campuzano sobre Luis desencadena un cruce de acusaciones entre el periodista radical *Vibora* y el conservador Suárez acerca de las capacidades y las tachas del exconfeccionador de *La Voz del País*. La disputa se salda con un apunte de Suárez sobre Luis que sabe que decantará la opinión del Ministro:

Pero hay quien escribe bien y vive mal—y aquí miró a *Vibora*.—Vive emborrachándose, jugando o amancebado con alguna prostituta. Y hay quien incurre en los tres vicios juntos. Luis, desde algún tiempo, abandonaba sus obligaciones. Vivía con una...  
El Ministro hizo un gesto de disgusto, de repugnancia.  
—¡Ah! Eso es distinto.  
El hombre de la derecha no transigía con estas cosas. (1884: 84).

El Ministro Campuzano vuelve a reparar en la existencia del periodista al hilo de la propuesta de Suárez de que sea su *querida* quien pose para el pintor, que precisa *una tísica o una anémica*. Campuzano sabe que la propuesta puede desatar la ira del periodista, por lo que advierte a Suárez del peligro que conlleva su idea:

Campuzano torció el gesto. Hombre de mundo, comprendía lo difícil de la empresa.  
—Ándese V. con cuidado, Suárez—terminó: —ese hombre tiene con V. un resentimiento antiguo.  
—¡Bah! No hay peligro. Tiene hambre.



Era la segunda vez que se hablaba de Luis delante del Ministro.

La segunda vez que la existencia del átomo se revelaba ante el astro. (1884: 101).

La tercera vez que se ponen en relación los personajes de Luis y el Ministro se produce en las últimas páginas de la novela. Al final, Luis *impacta* literalmente sobre la vida del Ministro. Tras asesinar a Suárez, el desgraciado periodista se dispara a sí mismo mientras el Ministro trata de apresarle, lo que provoca que la sangre de Luis salpique la inmaculada figura de Su Excelencia.

El átomo al destruirse había salpicado de sangre caliente al astro esplendoroso.

Y el astro era ya como el sol.

Tenía manchas. (1884: 159).

López Bago detalla el periplo vital del Ministro Campuzano, al que caracteriza como un advenedizo que, a pesar de sus bajos orígenes, logra hacerse un hueco en el convulso panorama político de finales del siglo XIX. El autor dedica un capítulo completo, el noveno, a la descripción de la carrera política de Campuzano. El personaje recuerda bastante al Valenzuela de la novela *Pedro Sánchez*, de Pereda: Campuzano es un joven descarado y sin un ápice de vergüenza que logra poco a poco y a base de halagos bien administrados y ocurrencias sorprendentes hacerse un hueco en la política. A partir de ahí, es cuestión de tiempo que ascienda hasta lo más alto del poder, pues la movilidad política a finales del XIX era una constante.

En el plano íntimo, se sugiere que además de aprovechado y advenedizo, Campuzano es un personaje *hedonista*, que gusta de admirar la belleza *de cerca*. Este rasgo del político se refleja en su afición a visitar estudios de pintores, lugares en los que puede contemplar de cerca a las jóvenes que hacen de modelos: “Campuzano no necesitaba ver pintar, sino ver lo que se pintaba. A los estudios no le llevaba el amor a los lienzos, sino su deseo de las modelos” (1884: 94).

En la caracterización del irreverente Campuzano, López Bago recurre nuevamente a los postulados deterministas para construir un tipo que responde perfectamente a los condicionantes del entorno. El *sensualismo* que define al Ministro es consecuencia de sus orígenes sureños.

Como todos los hombres del Mediodía, el sensualismo, un sensualismo poderoso le dominaba.

Era sensual a la manera del árabe; adorador de la forma, de la belleza carnal, sublimando la materia, quitando a sus gustos la corteza de lo grosero, idealizándolos, comprendiendo

perfectamente el cuento oriental de los musulmanes que convierte a la hembra desnuda en hurí, la lleva al paraíso y ofrece su posesión como premio a los creyentes. (1884: 94).

### 10.3.c. Consideraciones sobre el periodismo en *El periodista*

*El periodista*, subtitulada “Novela política”, aborda las rutinas periodísticas y los intereses que se dan en la redacción de un periódico político, *La Voz del País*, que pasa de ser *de oposición* a ejercer función de *periódico ministerial*. Resulta interesante estudiar qué concepción del periodismo ofrece López Bago en una novela que, según apuntó Alejandro Sawa en *Impresiones de un lector* (1880), se inspiraría en las propias experiencias periodísticas del autor. En primer lugar nos centraremos en la caracterización que se realiza de los periodistas y de su trabajo, y después nos detendremos en la relación que se establece en la novela entre el periodismo y el poder.

#### *El trabajo del periodista*

La novela ofrece una imagen poco complaciente del periodista. Los trabajadores de la redacción de *La Voz del País* aparecen como personajes deshumanizados sometidos a una rutina agotadora de escritura frenética:

Según la vulgar locución, podía, en efecto, *cortarse el aire*. Veíanse las caras como a través de una niebla espesa; pero ellos, sin parar mientes en tal cosa, escribían, escribían siempre perdiendo todo aprecio de la vida relativa, y allí donde se hubiera creído encontrar cuatro hombres no estaban sino cuatro máquinas que movían de izquierda a derecha la pluma sobre el papel y cuatro cerebros convertidos en motores del movimiento. (1884: 28)

La voz del autor implícito emerge para ofrecer su propia percepción del trabajo de los redactores de la publicación: “Angustiaba observar este cuadro”, se afirma (1884: 28). La descripción que se realiza del proceso de escritura periodística se asemeja a la de las tareas más industriales. No hay talento, creatividad ni pasión, sólo rutina sometida a una presión más propia de las máquinas que de los hombres:

Era triste, abrumador. Figurábase el analítico que dentro de aquellos cuerpos había hervores de sangre, que las frentes humeaban. Adivinábase la tensión horrible, la *alta presión* a que estaban sometidos los espíritus. Se temía oír de pronto un estallido, una explosión. Era hermoso y daba miedo, como las sensaciones del riesgo. La Locura acechaba un descuido para poner sobre la cabeza que tal lo tuviese su gorro de cascabeles. (1884: 28)

El periodista padece incluso a nivel físico las consecuencias de una organización laboral que le aliena: “Uno tras otro terminaban su trabajo. Soltaban la pluma con el mismo ademán con que suelta el galeote el remo de la galera, y los ojos enrojecidos y cansados, quedaban un momento fijos, mirando sin ver, y el cuerpo no acertaba con movimiento alguno en el asiento” (1884: 28-29).

López Bago se refiere a las relaciones entre periodistas de diferentes publicaciones: las polémicas y alusiones mutuas eran frecuentes; los recortes de textos procedentes de otras publicaciones para su inserción, también.

Otros recortaban, leyendo la prensa, los sueltos y los artículos cuya lectura les inspiraba algún comentario por vía de contestación a *su querido colega*. Y con esto el querido colega, hecho trizas, iba a caer debajo de la mesa o de la silla, donde bien pronto poníase rojo, no de vergüenza, sino de polvo de ladrillo. (1884: 24-25).

Luis no es redactor de *La Voz del País*, sino su confeccionador, es decir, el encargado de ajustar cada página de la publicación con las noticias que otros han redactado. Durante una de sus conversaciones con el escritor Augusto Vejarano, Luis expone su cometido en la redacción: “Yo estaba allí para suplir las faltas de los redactores. Cuando alguno caía enfermo o por cualquier otra razón dejaba de escribir su artículo, bien o mal, lo escribía yo, para que el número saliera con todas sus secciones completas” (1884: 72). López Bago elige un periodista confeccionador como protagonista de su novela, quizá porque su labor reviste connotaciones más ordinarias y carentes de inspiración que las de los redactores y le sitúa en una posición todavía más precaria en la redacción: ha de ordenar lo que otros han hecho previamente, e incluso suplir las ausencias de los que escriben habitualmente. Vejarano se asombra de su capacidad, y expresa una concepción muy positiva de la prensa, que Luis no tarda en desmentir:

-Pero eso supone un caudal de instrucción que poseen muy pocos. Porque en un periódico se tratan todos los días asuntos políticos, literarios, científicos, de todo género. Un periódico es una enciclopedia de los conocimientos humanos.  
-¡Oh! Pero se tratan deprisa, ligeramente y mal. (1884: 72).

López Bago no ofrece los nombres de los periodistas con los que Luis comparte lugar de trabajo, ni siquiera los considera de manera individual. Se refiere a ellos como un conjunto de seres que pueblan la redacción y que desempeñan mecánicamente su labor. Con este tratamiento, el autor logra, por un lado,

enfaticar la soledad que caracteriza la vida profesional de Luis. Por otro lado, se presenta una imagen totalmente deshumanizada y homogénea de la redacción y de sus integrantes.

En contraposición con la esforzada rutina de los redactores se presenta el tipo de trabajo que desempeña Suárez en calidad de director de la publicación. Éste dedica la mayor parte de su tiempo a la tarea *de despacho* y cuando va a la redacción apenas se detiene a organizar el trabajo de los subordinados.

Suárez era el director de *La Voz del País*. Iba a la redacción un minuto. El tiempo preciso para entregar un artículo escrito en casa, dar órdenes al administrador y comunicar impresiones a sus periodistas. Suárez no podía consagrarse por completo a este trabajo asiduo. Necesitaba estar siempre al lado de los jefes del partido, en los centros políticos, en su escaño del Congreso, en los despachos ministeriales. (1884: 29)

Sin embargo, se desliza un comentario que nos permite adivinar que Suárez está sometido a las contingencias que son típicas en el periodista: atraviesa periodos de fortuna y periodos de escasez, en función de la situación política del partido para el que ejerce sus funciones de periodista. La novela da comienzo en primavera, cuando los conservadores llegan al Gobierno. En la celebración que sigue a la noticia del cambio ministerial, un concurrente apunta que en enero Suárez vestía “traje de verano” (1884: 32-33), lo que revela que atravesaba un periodo de relativa precariedad.

En definitiva, López Bago presenta una redacción de periodistas caracterizada por dos rasgos: la deshumanización y la rígida jerarquización. En la cúspide de *La Voz del País* se situaría el director, al que seguiría el administrador, D. Antonio —“Nuestro Rotschild. El Ministro de Hacienda de *La Voz del País*”, dicen de él los redactores (1884: 33)—. A continuación vendrían los redactores y, por último, el confeccionador, Luis. López Bago puntualiza al final de la posdata que cierra la novela que en la redacción de *La Correspondencia Ilustrada* en la que trabajó durante años *todos eran compañeros*, sugiriendo con esta aclaración que la situación que él vivió era bien distinta a la que recrea en su novela.

*El periodista* está dedicado a la memoria de mi compañero de redacción José de Alcántara. Debo declarar antes que nada, que en *La Correspondencia Ilustrada* éramos compañeros todos, los cajistas, los redactores y el director propietario de la publicación, y todos igualmente sentirán, al leer la dedicatoria, el mismo pesar que yo experimenté al escribirla. (1884: 192-193).

En *El periodista* se plantea una oposición entre distintos modelos de periodista en función de su cercanía al poder: por un lado se presenta a los aduladores Suárez y *Víbora*, y por otro al periodista desvinculado por completo de las intrigas políticas, Luis. La lectura que se desprende del tratamiento del periodista que efectúa López Bago es desalentadora: los palmeros del poder medran y disfrutan de una existencia más o menos acomodada, mientras que los periodistas honrados y formados están condenados a la miseria y a la opresión por parte de los primeros.

### *Periodismo y poder*

Desde las primeras páginas se apunta una estrecha vinculación entre prensa y poder político. Uno de los principales colaboradores de Campuzano es Suárez, “escritor de elegante estilo, de ingenio vivo y frase chispeante, cuya pluma dejó redactados, en las colecciones de los periódicos del partido, artículos en que se hería de muerte al adversario político” (1884: 9). De este personaje se ofrece además una descripción detallada: es elegante, sabe manejar las armas y posee don de gentes.

Atildado en el vestir, tanto como en su lenguaje y maneras, nada sentaba mejor a la interesante palidez de su rostro que los negros cabellos de su melena romántica, en que lucían por igual la pomada y el arte del peluquero. Frecuentó durante dos años la sala de armas de Nicolás (*e/ Zuavo*) y lo adoraban las Duquesas, en cuyos álbums jamás faltó su firma al pie de unas redondillas. Era el más gracioso enemigo de los liberales, y aseguró siempre que entre estos últimos y las clases conservadoras existía el odio natural de razas, la separación entre lo cursi y lo distinguido. Suárez en este punto era implacable: hacía la política de moda. (1884: 9-10)

En contraste con este modelo de periodista, se ofrece un segundo tipo periodístico, el escritor de la prensa radical: “Formando su contraste, estaba también allí el asqueroso satírico, a quien conocían las gentes por el pseudónimo de *Víbora*, director, propietario y redactor único del periódico semanal titulado *La Borrachera*” (1884: 10).

El poder se vale de ambos tipos de periodistas; los dos defienden con sus plumas los intereses del partido aunque la relación entre ellos es turbulenta.

Suárez y *Víbora* se odiaban de muerte, pero se temían. Además, el grande hombre mandaba que vivieran en paz, y en paz y unidos estaban, como los presidiarios a quienes empareja la misma cadena. Unidos para defenderle, Suárez en los periódicos serios, doctrinales, en los órganos importantes leídos por la buena sociedad, que tolera el humorismo, la gracia delicada

de la frase, y es enemiga del ataque innoble, que golpea a puñetazos sobre la vida privada. Esto último era la especialidad de *Víbora*. (1884: 10).

Suárez dirige *La Voz del País*, periódico “de mucha importancia pero de poca circulación” (1884: 23); es decir, la misión de esta publicación es simplemente alabar la figura de Campuzano, por lo que no trata de atraerse a los lectores. Es un ejemplo prototípico de prensa política, opuesta al modelo de prensa industrial o empresarial concebida como una empresa con el fin de obtener beneficio económico.

Por otro lado, el periódico de *Víbora*, *La Borrachera*, era una de tantas publicaciones clandestinas, que llegaban a todas partes y hacían del exceso y la tropelía una constante en sus páginas. Encontramos en la descripción de *La Borrachera* las metáforas que suelen manejarse al hablar de la prensa radical y que afirman que se escribe, en vez de con tinta, con sangre o, como aquí, con vino:

Vendíase *La Borrachera* en los barrios bajos, en los mercados, en los sitios por donde los coches propios pasan a escape cuando pasan, y van recibiendo insultos, pedradas o maldiciones. Se arrebatában su periódico los pilluelos, las mujerzuelas, la canalla. Parecía escrito con sangre o con vino, y sobre el fango de las calles. Explotaba el vicio. Recibía subvenciones de los garitos, de los lupanares, de las tabernas. La pluma de *Víbora* era la navaja en manos del baratero. Se presentaba en casa del capitalista, del político, de la gran señora o de la actriz, y no los intimidaba con la amenaza de “La bolsa o la vida”, sino con esta otra: “La honra o el dinero”, y todos pagaban su silencio. *La Borrachera* fue una mina de oro, como lo fue el trahuco de José María. (1884: 10-11).

Es de notar que se atribuya tanto a Suárez como a *Víbora* el privilegio de ser “las figuras más salientes de la reunión” (1884: 11). Los dos periodistas suponen una suerte de instrumentos de trabajo para el Ministro: este los contempla “con cariño, casi con gratitud, como mira el obrero los instrumentos de trabajo a los que debe el sustento” (1884: 16). La prensa, así planteada, es el instrumento más útil del poder.

Cuando el partido al que sirven las cabeceras controladas por Suárez y *Víbora* asciende al poder, ambos obtienen una gratificación: Suárez es nombrado Subsecretario de Gobernación y *Víbora* cobra para su periódico del *fondo de calamidades* (1884: 77). Una vez convertidos en órganos afines al Gobierno, los dos periódicos —*La Voz del País* y *La Borrachera*— despliegan diferentes estrategias para apoyar al Ministro Campuzano. La publicación del radical *Víbora* responde al modelo de la falsa prensa de

oposición<sup>404</sup>: ataca a miembros del mismo partido que le protege para tratar de beneficiar aún más a Campuzano. El Ministro se lamenta de la pésima actuación de la publicación, que habrá de ser suprimida por sus excesos.

En cuanto a *La Borrachera*, pasábase de lista. En el último número publicó la caricatura de uno de sus compañeros de Gabinete. El digno, el dignísimo Ministro de Fomento. Y la gente aseguraba que *Víbora* estaba haciendo una campaña en contra de todo el Gobierno y a favor de él, de Campuzano, para verle pasar desde la cartera de Gobernación a la Presidencia del Consejo. Era un horror. *Víbora* estaba descubriendo torpemente su juego, tenía las indiscreciones de la oficiosidad. El Jefe del Partido exigía la muerte del periódico. (1884: 83).

Por otro lado, en opinión del Ministro *La Voz del País* no sabe ejercer su función ministerial. El político afirma que los periodistas solo sirven para el ataque y asume que *La Voz del País* cuenta con nueva plantilla, pues los que integraban la redacción antes de la subida al poder del partido *estarán colocados*:

-*La Voz del País* hizo una brillante campaña de oposición. Pero no sabe ser ministerial. Todos los periodistas son lo mismo. Buenos para el ataque, inútiles para la defensa. No me hable V. de su periódico. Ahora se escribe en tonto. Se cae de las manos. Pero no me extraña. Los antiguos redactores estarán colocados. Tendrá V. nueva redacción.  
-Son los mismos- replicó Suárez. (1884: 83-84)

Un claro signo de la estrecha relación establecida entre periodismo y poder en todas las esferas es la libertad con la que los periodistas entran y salen de los despachos de los altos cargos del Gobierno. Sólo cuando Luis se identifica como periodista, y además de *La Voz del País*, el conocido órgano ministerial, puede acceder al despacho de Suárez. El portero expresa esta idea con claridad: “Los periodistas y los señores diputados pueden entrar a todas horas” (1884: 129).

#### 10.3.d. Espacios y objetos del periodista en la novela

La mayor parte de la novela transcurre en espacios cerrados: la redacción de *La Voz del País*, la modesta casa de Luis, los despachos ministeriales o los cafés. El resultado es una sensación de angustia y lobreguez pareja a la que debe experimentar el protagonista de la novela. La ausencia de espacios abiertos y luminosos responde a la oscuridad en la que vive el protagonista, que incluso incide en la

---

<sup>404</sup> A este tipo de falsa prensa radical, escrita en realidad por “monárquicos del antiguo régimen y por carlistas” para asustar y advertir a las clases conservadoras, se refiere Alfredo Escobar en sus memorias (1949: 102-103).

necesidad de pasear bajo el sol con su familia: “Esta tarde iremos juntos a tomar el sol, que buena falta hace. En estos cuartos interiores no se ve nunca” (1884: 126).

Aunque casi siempre son cerrados, los espacios pueden a su vez clasificarse en función del tipo de personajes con los que se asocian. Así, encontramos espacios vinculados al poder, dominados por personajes como el Ministro Campuzano o Suárez; espacios de la miseria, en los que transcurre la vida de Luis, y espacios en cierto sentido *compartidos*: la redacción de *La Voz del País* sería un buen ejemplo de esta categoría, pero no el único. En la novela, el protagonista se mueve fundamentalmente en el espacio de la miseria, pero penetra puntualmente en los espacios del poder gracias a su condición de periodista.

Los espacios que plantea López Bago suelen identificarse con los carecteres de aquellos que los pueblan. Esta identificación se percibe claramente en la descripción de la habitación del escritor Vejarano:

Aquello tenía mucho de estudio de pintor, algo de habitación de anticuario, no poco de cuarto de mujer caprichosa y revelaba sobre todo ese eclecticismo del gusto moderno que todo lo acapara y nada prefiere, acusando un espíritu frívolo mal avenido con el carácter que Luis soñaba para el autor cuyas obras hacían pensar y sentir y provocaban el elogio de la crítica más severa. (1884: 71).

### *Espacios del poder*

Dos son los principales espacios asociados a los personajes poderosos de la obra: el café o el restaurante, lugar público del que se hace un uso privado, y los despachos del Ministerio. El uso que el Ministro y su séquito hacen de un espacio que en principio sería público, como el café de Fornos, es totalmente íntimo. En los salones privados del café celebran sus reuniones privadas, en las que sólo puede penetrar el camarero. López Bago aprovecha para comentar la interesante condición de ciertos trabajadores que asisten a los hombres más destacados, como camareros, cocheros o ayudantes, pues su cercanía al poder les permite disponer de información privilegiada. El autor inserta un apunte en clave literaria: sugiere que los testimonios de estos trabajadores aportarían una dosis extra de verdad a las novelas.



Hay tres clases de servidores que debieran ponerse de acuerdo con los novelistas, y cuyo silencio en muchos casos tiene la culpa de nuestra decadencia literaria. Los camareros de fonda, los cocheros de alquiler y los ayudas de cámara. Ellos ven a la humanidad en los tres actos más importantes de la vida. Cuando come, cuando va de un punto a otro y cuando se viste o se desnuda. (1884: 90).

A partir de su investidura como miembros del gobierno, los despachos ministeriales constituyen otro espacio fundamental de los prohombres en la novela. Este espacio es transitado libremente por dos categorías: diputados y periodistas. Es el único espacio del poder al que puede acceder Luis, pero sólo después de identificarse como trabajador de *La Voz del País*. El despacho de Suárez es fundamental en la trama de la novela: es ahí donde el Subsecretario de Gobernación le ofrece dinero a Luis a cambio del posado de su mujer, lo que el periodista considera una imperdonable infamia, y es también en este lugar en el que se cierra el acuerdo entre María y Suárez por el que se acepta dicha proposición.

### *Espacios de la miseria*

La casa de Luis es el principal espacio de la miseria de la novela. En la descripción que López Bago ofrece del lugar destacan la pobreza y la omnipresencia de la enfermedad.

Era la casa en que vivían un viejo y casi arruinado edificio. Subieron hasta el piso cuarto, en cuyo descanso había dos puertas. Abrió la niña con un llavín la de la izquierda, y sin detenerse llegó el confeccionador a la alcoba del gabinete. Allí, sobre una pobre cama de hierro, una mujer reposaba, sin fuerzas, pálida, con la vista fija en la entrada de la habitación, y toda vitalidad concentrada en los ojos. Junto a la cama un velador, y en él un vaso con una cuchara dentro, y tres o cuatro botellas de distintas formas y tamaños, con etiquetas en que estaba escrito el nombre de cada medicina. (1884: 37-38).

La humildad de la vivienda del protagonista se pone aún más de relieve en contraste con la descripción de la casa del escritor Augusto Vejarano, que refleja la desahogada situación del afamado novelista. El escritor reside en un edificio de moderna construcción, decorado con “altas vidrieras con cristales azules” y una escalera de mármol cubierta de alfombra (1884: 68-69).

La impresión que produce la residencia del novelista en Luis refuerza la distancia entre las diferentes clases sociales que aparecen en la novela e insiste en el condicionamiento que el medio produce sobre

los caracteres. Luis asume que quien reside en semejante lugar ha de ser necesariamente dichoso, admitiendo así su desdicha como inherente a su precariedad vital:

Quedóse Luis deslumbrado. Allí, seguramente, detrás de aquellas puertas barnizadas, a las que llegaba pisando sin ruido apoyándose en el lustroso pasamanos de nogal, en aquellos pisos, debían vivir seres de distinta naturaleza, seres felices para los que todo estaba previsto, necesidades y lujo satisfechos, seres que tenían obligación de bondad, goce de excelente salud, sonrisas a cada instante y llanto en ningún momento. (1884: 68-69)

Resulta fundamental en el curso de los acontecimientos la penetración del poder en el espacio íntimo de Luis. El *besalamano* que Suárez envía a María supone la *entrada* del prohombre en la intimidad de Luis, tanto en la física —la carta llega a su propio hogar— como en la familiar: Suárez ha visto a su mujer a sus espaldas. Esta penetración en lo más íntimo del protagonista el desencadenante del aciago final de la obra.

### *Espacios compartidos*

Son espacios compartidos por personajes poderosos y humildes tanto la redacción de *La Voz del País* como los estudios de pintura que el Ministro suele visitar acompañados de su séquito.

### *Redacción de La Voz del País*

La redacción de *La Voz del País* se caracteriza por la oscuridad, el desorden y la lobreguez. Se ofrece su localización exacta: “estaba en el piso principal de una casa sita en la calle de la Corredera Baja” (1884: 23). El acceso al piso denota ya el tipo de lugar en el que se confecciona el periódico:

La escalera, de peldaños desiguales y pasamanos de hierro, era oscura y estrecha. Había que subir a tientos y una vez en el primer tramo, buscar, pasando la mano por la pared, el cordón de la campanilla, dar un tirón y esperar en aquellas tinieblas a que se abriese la puerta. (1884: 23-24).

Es un lugar cerrado físicamente pero abierto a cualquiera: “No preguntaban nunca quién era ni qué quería el que llamaba.” (1884: 24). La actividad del periódico tiene lugar en un espacio angosto, “una salita un poco mayor que la mesa grande con tapete verde, puesta en el centro y cubierta de periódicos” (1884: 24-25).

La redacción es un espacio compartido entre el poder y la mediocridad porque Suárez, como director de la publicación, la visita con cierta frecuencia, aunque es escaso el tiempo que el notable personaje pasa en este entorno. Ni siquiera está presente durante la celebración de la subida al poder de los conservadores; él se encuentra junto al Ministro festejando la noticia en un *restaurant*. La única acción que Suárez efectúa en la redacción de *La Voz del País* es el humillante despido de Luis. Son los redactores, caracterizados como deshumanizados trabajadores de la prensa, los que pueblan este espacio con su presencia constante y su actividad frenética. El Ministro y protegido de la publicación, José de Campuzano, no aparece en ningún momento en la redacción.

### *Estudios de pintura*

Un espacio peculiar aparece en *El periodista* vinculado al poder y a sus vicios más oscuros: el estudio de pintura, en el que los artistas pintan sus cuadros *del natural*. Son lugares en los que confluyen Campuzano y sus hombres con los pintores y quienes verdaderamente confieren el interés a estos lugares para el Ministro: las modelos, que a cambio de una remuneración ofrecen su imagen no sólo al pintor, sino también al Ministro.

Campuzano tampoco se movía. Sus miradas iban del lienzo a la modelo.

—Eso no está bien—observaba;—falta morbidez, esas carnes son de madera.

Empezando con este motivo una discusión entre el inteligente y el artista.

O exclamaba, por el contrario:

—¡Magnífico, admirable! El color está entendido magistralmente. Es carne, es el color de la carne joven. ¡Y el dibujo! Correcto. El cuadro es mío desde ahora. Toma, muchacha—terminaba acercándose a la modelo;—para que te compres unos *botitos*. (1884: 93)

En el estudio de pintura reina un alegre caos y, sobre todo, una deslumbrante luminosidad: “Y entre tal diversión de objetos, en los cuales daba a torrentes la luz solar entrando por las claraboyas, el artista de pie ante el cuadro empezado, con el carbón o los pinceles y sobre una plataforma la modelo prestando su cuerpo para la copia, y variando las actitudes según los consejos del pintor” (1884: 92). El Ministro es un *hombre del Mediodía*, es decir, natural del sur, andaluz. En varias ocasiones se alude a él como *el astro* o *el sol*, alrededor del que giran sus satélites o aduladores. Respetando la asociación que establece López Bago entre los personajes y sus espacios, el lugar predilecto del Ministro se caracteriza sobre todo por su luz, pero también, paradójicamente, por lo oscuro de la afición del Ministro. La presencia de las modelos convierte estos lugares en espacios de la voluptuosidad, de la sensualidad, de

lo prohibido. Además es el espacio en el que la mujer de Luis consume lo que el periodista considera una traición: posa como modelo para el cuadro que disfrutará el Ministro.

Como comentamos algunas páginas atrás, son muy pocos los espacios abiertos que aparecen en la novela. Se menciona simplemente la calle del Arenal, en la que tiene lugar el encuentro entre un desesperado Luis y el eminente escritor don Augusto Vejarano. Sin embargo, las últimas escenas se desarrollan en un lugar con características muy distintas a las del resto de espacios de la novela, que resultan todos sombríos y opresivos. Luis perpetra el asesinato de Suárez en una bonita tarde de primavera, en las inmediaciones de la casa del Ministro, situada en la elegante calle de Recoletos. La estampa que se ofrece es, paradójicamente, la más jovial y vitalista de toda la novela.

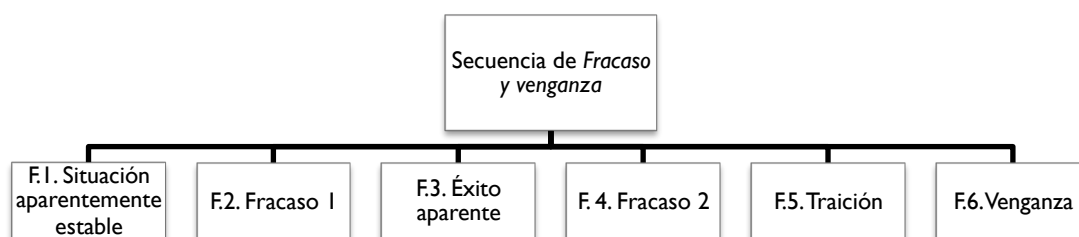
Empezaban ya a poblarse de paseantes los jardinillos. Fuera imperdonable en los desocupados no disfrutar de aquella hermosa tarde, de primavera. Los niños corrían por las enarenadas calles detrás del aro o la pelota. Los pájaros, huyendo de los niños, volaban desde el ray-gras donde posaron su vuelo, hasta las copas de los árboles. (1884: 156).

López Bago se detiene en la descripción de tan idílico entorno, en el que Luis espera pacientemente a sus víctimas, que se encuentran almorzando en la residencia de Campuzano.

El carácter abierto del espacio final puede interpretarse como una metáfora de la liberación del protagonista: a través del asesinato de Suárez y de su propio suicidio, Luis acaba con la cadena de infamias y extorsiones que ha sufrido durante toda la novela. La idea del suicidio como liberación en López Bago había aparecido ya en su cuento “Un suicida”, publicado en *Madrid Cómico* con junio de 1884, unos meses antes de que apareciese *El periodista*.

### 10.3.e. Funcionalidad y dimensión actancial

*El periodista* presenta la sucesión de fracaso y venganza de un desventurado confeccionador, Luis. En la secuencia podemos distinguir seis funciones encadenadas: una primera en la que el personaje vive una situación aparentemente estable, un fracaso seguido de un éxito aparente, un segundo fracaso y una función de traición que desencadena una función final de venganza. El esquema funcional de la secuencia podría representarse así:



### *Función 1. Situación aparentemente estable*

En el comienzo de la novela, el protagonista atraviesa una situación de aparente estabilidad. Conocemos la rutina del personaje, su horario e incluso su sueldo, dieciséis reales al mes, una cantidad exigua pero que le permite mantenerse en una precaria estabilidad.

El único objeto que Luis persigue en esta primera función es la supervivencia. López Bago hace hincapié en la total ausencia de ambición del personaje: pretende, simplemente, mantener a su familia y pagar las medicinas que su mujer precisa para reponerse de la anemia que padece. Ni siquiera se sugiere que Luis pretenda mejorar su situación, y es su mujer quien le recuerda que quizá con la subida de Campuzano al poder él pueda disfrutar también de alguna prebenda.

En esta primera función aparece un ayudante abstracto al objeto perseguido por Luis: su trabajo en la redacción de *La Voz del País*, que le suministra los ingresos necesarios para la supervivencia. El oponente principal que se establece es María, cuya enfermedad obliga a Luis a ausentarse con frecuencia del periódico. Es una de sus ausencias a causa de la enfermedad de su compañera el motivo que lleva a Suárez, director de la publicación, a relevarle de su cargo, poniendo así fin al periodo de relativa estabilidad económica del personaje.

El esquema actancial de esta primera función puede representarse como sigue:

<b>Destinador:</b> Luis	<b>Objeto:</b> Supervivencia	<b>Destinatario:</b> María y Laura
<b>Ayudantes:</b> Suárez ( <i>La Voz del País</i> )	<b>Sujeto:</b> Luis	<b>Oponentes:</b> María (enfermedad)

### *Función 2. Fracaso 1*

El primero de los fracasos que sufre Luis se deriva de su despido de *La Voz del País*. El atribulado periodista revela al director de la publicación la precariedad extrema en la que se verá sumido a raíz de la destitución: “Me condena a la miseria” (1884: 45). El insulto de Suárez hacia María, a quien llama despectivamente *querida*, provoca la ira interna de Luis. En este momento el personaje experimenta un primer impulso violento hacia el que considera causante de su miseria, Suárez. Tanto Suárez como el administrador, Don Antonio, actúan como oponentes en esta segunda función: el primero decide despedirle por su prolongada ausencia de la redacción precisamente el día en el que los conservadores han alcanzado el poder, y el segundo revela a Suárez que Luis ha pedido un nuevo adelanto de su sueldo.

El objetivo de Luis tras su cese es, simplemente, obtener dinero para su familia. No lamenta la pérdida de un puesto de periodista ni tampoco traza estrategia alguna para lograr trabajo en otra publicación. El carácter pusilánime del personaje se pone de relieve en esta función: no dispone del arrojo suficiente para plantear una solución a su desdicha y su única muestra de vehemencia se dirige contra el causante de su repentina desgracia. Este detalle tendrá carácter premonitorio.

El esquema de esta segunda función quedaría trazado de la siguiente manera:

<b>Destinador:</b> Luis	<b>Objeto:</b> Dinero	<b>Destinatario:</b> María y Laura
<b>Ayudantes:</b> -	<b>Sujeto:</b> Luis	<b>Oponentes:</b> Suárez, Don Antonio

### *Función 3. Éxito aparente*

Al fracaso de Luis sigue un éxito repentino y no buscado directamente por él. La contratación de Luis por parte de Vejarano en calidad de novelista le permite gozar de un aparente éxito que le causa una gran impresión. El autor introduce una digresión en la que plantea la naturaleza del tránsito que se ha efectuado súbitamente en la vida de Luis:

La transición de una desesperación extrema a una extrema ventura causa más daño en nuestro organismo que el brusco pasar del regocijo al llanto. Obedece la naturaleza a leyes invariables y los sentimientos lo mismo que las sensaciones, sujetos están a fenómenos idénticos. Someted de repente un cuerpo frío a elevadas temperaturas y salta, se rompe, estalla como el cristal más frágil. En cambio los cuerpos que han soportado el calor hasta el rojo blanco, luchan después contra el hielo, y cuando este los apaga no los destruye, los conserva. Supongamos —y casi no es hipótesis— supongamos que lo que es a las sensaciones el calor es a los sentimientos el bienestar, la fortuna, el deseo satisfecho, la ambición lograda, y llamemos equivalente al frío la desdicha, la miseria, el hambre. No es la ruina para el rico impresión tan poderosa y brusca, tan fuerte y devastadora, como la opulencia para los menesterosos. Pasar de la abundancia a la escasez no sorprende tanto como dormirse en la prisión de Segismundo y despertarse en un palacio. (1884: 52-53).

Para López Bago, la naturaleza de un sujeto sometido a la miseria crónica no puede recibir sin cierto impacto el tránsito a una situación mejorada. En definitiva, la naturaleza del sujeto acaba adaptándose a

sus condiciones vitales, y todo cambio , aunque sea a mejor, le perturba irremediabilmente. Este es el caso de Luis.

Conviene calificar como *aparente* el éxito que vive Luis tras su encuentro con Vejarano. En la novela se administran hábilmente algunos indicios de que las intenciones del escritor no son del todo honradas, sospecha que se confirma cuando el novelista revela a Luis con exactitud la naturaleza del trabajo que le propone: ha de ser *confeccionador* de sus novelas, es decir, debe escribirlas bajo su nombre.

Augusto Vejarano ejerce en esta función el papel de ayudante. La familia del protagonista también coopera en el éxito del cabeza de familia: María parece incluso haberse recuperado gracias al triunfo de Luis: “La enferma charlaba con esa charla consoladora de los convalecientes; la niña tan pronto estaba en la cocina como en la alcoba; el chocolate hervía sobre las ascuas que chisporroteaban; saltaban gozosos los corazones como el jilguero en su jaula, y en aquel tan reducido espacio la felicidad metía mucho ruido” (1884: 75).

La tercera función se estructura de la siguiente forma:

<b>Destinador:</b> Augusto Vejarano	<b>Objeto:</b> Trabajar Vida modesta	<b>Destinatario:</b> Luis
<b>Ayudantes:</b> Augusto Vejarano María y Laura	<b>Sujeto:</b> Luis	<b>Oponentes:</b> -

El lector puede intuir que la felicidad de Luis va a ser pasajera: la naturaleza espúrea del trabajo que desempeña para Vejarano genera, efectivamente, un nuevo fracaso que constituye el eje de la cuarta función.

#### *Función 4. Fracaso 2*



El segundo fracaso de Luis tiene su origen en la polémica que enfrentaba a los defensores del Naturalismo y del Idealismo en las últimas décadas del siglo XIX. Luis cumple el cometido de Vejarano, pero escribe una novela en clave naturalista, es decir, *con verdad*. Vejarano, ferviente defensor de la escuela idealista, se siente traicionado y, a pesar del éxito de la novela de Luis, le despide.

En esta función, por tanto, Augusto Vejarano pasa a ejercer el papel de oponente a la búsqueda de la supervivencia familiar de Luis. De nuevo, Luis está solo y sin ayudantes, aunque el personaje afronta este segundo revés con menor dosis de dramatismo, como él mismo reconoce:

Esta vez el malaventurado escritor (que ya es tiempo de que le demos tal nombre) no se desesperó con tanto extremo como en su primera cesantía. ¿Por qué? Ni él mismo se daba cuenta de su flema. Atribuía la a embotamiento de la sensibilidad producido por los repetidos golpes de la desgracia. Casi llegó un momento en que se sorprendió riéndose de la mala pasada que *inconscientemente* jugó al jefe de la escuela idealista. (1884: 123).

A esta función corresponde el presente esquema:

<b>Destinador:</b> Luis	<b>Objeto:</b> felicidad familiar	<b>Destinatario:</b> Laura y María
<b>Ayudantes:</b> -	<b>Sujeto:</b> Luis	<b>Oponentes:</b> Augusto Vejarano

#### *Función 5. Traición*

Luis se enfrenta a una doble traición en la función que desencadena la venganza con la que se cierra la novela. Suárez pretende dar dinero a Luis para que su mujer haga de modelo en un cuadro para el Ministro. La indignación que experimenta tiene como consecuencia una enfermedad que le mantiene en la cama durante un mes.

Eduardo López Bago introduce una nueva digresión encaminada a censurar el modo de hacer novelas de la escuela idealista. El autor podría detener la narración de *El periodista* en este punto, en el que Luis ya ha perdido su trabajo y sus esperanzas de ser readmitido en *La Voz del País*. No obstante, desde su concepción de la novela es necesario llegar al final de los acontecimientos, aunque con ello se penetre en el lado menos amable del ser humano.

Y aquí terminaría nuestro cometido si fuéramos como el Sr. D. Augusto Vejarano, de la tanda de narradores idealistas, porque sabido es que los personajes de las novelas escritas por ellos son espíritus puros que viven del aire o poco menos; que no están sujetos a ninguna de las necesidades de la naturaleza, y tienen siempre la espada al cinto y la escarcela llena de buenos centenes de oro. Que son, por último, desde que amanece Dios hasta que se retiran a sus palacios, buenos mozos, retóricos consumados, galantes con las damas, nobles, altivos en su trato, gentes, en fin, tan perfectas en el mal como en el bien, y el que es traidor hace bueno a Judas, y el leal, malo a Guzmán el Bueno. (1884: 140).

La narración continúa y presenta la segunda traición que sufre el desdichado Luis. En esta ocasión el agravio procede de la madre de la hija de Luis, María, que acepta a sus espaldas la propuesta del Subsecretario de Presidencia para conseguir el dinero que precisan para los cuidados del enfermo. En esta función asistimos al cambio de roles en la pareja formada por Luis y María: ahora él es el enfermo y la mujer es la encargada de obtener dinero para la supervivencia familiar.

En esta función, por tanto, Luis pretende simplemente mantener lo único que le queda, el honor de su familia. Por ello rechaza la oferta de Suárez y disuade categóricamente a María de aceptarla. Los actantes con papel de oponentes van a resultar aquí Suárez y la misma María, que desoye las palabras de Luis y acepta el trabajo de modelo.

Esta penúltima función responde a la representación siguiente:

<b>Destinador:</b> Suárez, María	<b>Objeto:</b> honor	<b>Destinatario:</b> Luis
<b>Ayudantes:</b> -	<b>Sujeto:</b> Luis	<b>Oponentes:</b> Suárez, María

#### *Función 6. Venganza*

La novela concluye con la venganza de Luis. El periodista decide acabar con la vida de aquel que considera causante de su desgracia y que no sólo ha conseguido someterle a él, sino también a su familia. Un cegado Luis que acaba de abandonar a su mujer y a su hija busca a Suárez en la redacción de *La Voz del País*, pero como de costumbre el prohombre no está en el periódico sino almorzando con el Ministro. Es Don Antonio, el administrador, quien da al periodista esta información, por lo que supone un ayudante en la tarea que Luis ha decidido realizar.

La venganza de Luis se consuma con el asesinato de Suárez y su suicidio. No se presenta oponente alguno a la misión del protagonista, salvo quizá el Ministro, que intenta detenerlo pero que también se ve afectado por la revancha de Luis, pues éste se dispara mientras Campuzano trata de apresarle, con lo que mancha la imagen física, pero también política, del personaje.

A continuación se presenta el cuadro de actantes de la función que cierra la secuencia:

<b>Destinador:</b> Luis	<b>Objeto:</b> Venganza	<b>Destinatario:</b> Suárez, Campuzano
<b>Ayudantes:</b> Don Antonio	<b>Sujeto:</b> Luis	<b>Oponentes:</b> Ministro

#### 10.3.f. Transducción del personaje literario

##### 10.3.f.i. Críticas de *El periodista* en la prensa

No fueron muchos los periódicos que se ocuparon en sus páginas de la publicación de la novela *El periodista*, a pesar de que la temática es especialmente cercana a las redacciones de prensa y pensamos que, por ello, podría resultar particularmente provocativa. En general, las obras de López Bago, así como las de otros escritores naturalistas, quedaron al margen de la crítica literaria de su tiempo, como pone de relieve Pura Fernández, que sitúa la polémica en el ámbito ideológico y social más que en el estrictamente literario:

La persecución gubernamental sufrida por E. López Bago y el hostigamiento dirigido contra los escritores naturalistas radicales, por parte de la crítica contemporánea -que los destierra también de los circuitos de la literatura respetable y respetada- y de los políticos y moralistas preocupados por su difusión, sitúa los términos de la polémica en los márgenes de un enfrentamiento ideológico que trasciende la materia artística y apunta a la dimensión doctrinal de estas novelas. (Fernández, 1995: 229).

Encontramos, no obstante, algunos ejemplos de comentarios sobre *El periodista* cuyo carácter aislado los hace aún más sugestivos. En *Madrid Cómico*, Luis Taboada expresa su satisfacción ante la obra de López Bago, que considera “reflejo fiel de la vida ingrata de las redacciones” (“De todo un poco”, 22-6-

1884). El escritor vigués incide en la veracidad que encuentra en el tipo del periodista que protagoniza la novela:

El protagonista del libro existe, por desgracia. Quien haya sido confeccionador de un diario político, leerá aquellas páginas, gallardamente escritas por López Bago, como si leyera su propia historia.

Aquí, casi todos los periodistas nos parecemos en lo de no tener dinero; pero aparte de esta circunstancia, que nos hace iguales ante la Administración, hay en la novela de López Bago rasgos de observación que nos obligan a pensar seriamente en algo que no se nos había ocurrido hasta ahora.

Aun a riesgo de que falte la exactitud en el cuadro, deseáramos que el periodista vendiese muchos ejemplares de su novela.

Es todo el mal que le deseo. ("De todo un poco", *Madrid Cómico*, 22-6-1884).

Una opinión muy distinta expresa en la *Revista de España Orlando*, seudónimo al que responde Francisco Izquierdo Trol<sup>405</sup>. El crítico se ocupa con profusión de la novela en la sección "Novelas españolas del año literario" y señala la superficialidad con la que considera que están retratados los personajes: "Se ha querido retratar a los personajes en cuatro rasgos; pero se ha hecho esto tan superficialmente, que no se ve en la mayoría de ellos más que movimientos y actitudes de su cuerpo, resultando por ende figuras comunísimas, faltas de color propio y sin un leve indicio de personalidad" (1884: 266-267). Señala, asimismo, la ausencia de cualquier forma o contenido político en la novela, a pesar del subtítulo — "Novela política"— y de la declarada intención de López Bago de iniciar con *El periodista* una trilogía de novelas políticas. Para *Orlando*,

Luis no es político, ni ha pensado ni podía pensar en serlo, porque lo que le hacía falta era una ocupación en que ganar dinero, y así, con el mismo propósito escribía en *La Voz del País*, a donde su estrella lo ha llevado, que habría prestado sus servicios en el escritorio de un almacén de ultramarinos. Ya en la primera senda, es confeccionador de periódico y confeccionador de novelas que otro firma; pero ni en esto ni en las relaciones que median entre él y Suarez hay nada que tenga que ver con la política. (1884: 267).

En opinión de *Orlando*, López Bago fracasa en sus aspiraciones originales al escribir *El periodista*: "Tres cosas se proponía el Sr. López Bago al dar a luz su último libro: hacer una novela, que ésta fuese política

---

<sup>405</sup> Francisco Izquierdo Trol (Belchite, Zaragoza, 1894-1972) fue doctor en Teología y licenciado en Derecho canónico; sacerdote y redactor de las publicaciones *El Pilar* (1918-1940), *Heraldo de Aragón* (1934-1939) y *Amanecer* (1940-1946). Colaboró además en *El Español* (1947) y dirigió *El Cruzado Aragonés*, en Barbastro (1960). Fue colaborador fijo de *El Heraldo de Aragón* y publicó críticas literarias en la *Revista de España*. Firmó frecuentemente con el seudónimo *Orlando*.

por el asunto, y que estuviese calcada en los moldes del naturalismo; y, desgraciadamente para él, ninguna de estas tres cosas ha conseguido" (1884: 266). Izquierdo Trol sostiene que la obra contiene capítulos sobrantes y que "desempeñarían mejor papel ocupando la primera plana de un periódico político que en el lugar en que se hallan" (1884: 266).

*Orlando* atribuye la precipitación y el atropello que encuentra en la novela, paradójicamente, a la condición de periodista del autor, con lo que, finalmente, contradice la opinión que Taboada había expresado en el *Madrid Cómico*: la condición de periodista de López Bago, lejos de aportar un valor añadido a la obra, sólo contribuye a que su forma resulte tan precipitada como lo es la escritura de las redacciones.

¿Cómo el Sr. López Bago, que ha dado a luz algunos cuentos bellos y revela condiciones de escritor, y a veces facultades de novelista, según se observa en varias escenas del mismo libro de que hablamos, llenas de interés dramático, cuando se decide a escribir una novela en que ha tenido el buen acuerdo de tratar un asunto no espigado aún, cual es el de nuestras costumbres políticas, desaprovecha ocasión tan favorable? Alguna atención merece, sin embargo, el desbarajuste de *El periodista*, y puede muy bien fundarse en que el Sr. López Bago es, ante todo, periodista, y acostumbrado a escribir conforme a las exigencias de la lucha diaria, no ha podido sustraerse al vicio de la precipitación. Así es que el libro, todo él, se resiente de ligereza. Todo está allí atropellado. ("Novelas españolas del año literario", *Revista de España*, 9, 1884: 268-269)

Otras publicaciones se hacen eco de la aparición de *El periodista*, sin valorar en profundidad las características de la novela. En *El Día*, en la sección "Bibliografía" se comenta de forma ligera la pintura que López Bago hace del protagonista: "El Sr. López Bago busca a su héroe en la redacción de un periódico; le pinta inteligente, modesto, asediado de trabajo que otros explotan y con desdichas que forman un sencillo pero conmovedor poema." (*El Día*, 15-6-1884, nº 1469).

En definitiva, la repercusión de la publicación de *El periodista* en la prensa fue escasa, incluso a pesar de que la novela no manifiesta el naturalismo radical o de barricada que caracterizará las obras posteriores del autor, como *La prostituta*, *La pálida* o *La buscona*, entre otras. Nos interesa especialmente la opinión de Luis Taboada, que señala la verosimilitud del personaje periodista y del ambiente de la redacción. En cualquier caso, la obra aporta otra mirada sobre el periodista: encontramos a un personaje desprovisto de ideales, pusilánime e interesado únicamente en la supervivencia.

### 10.3.f.ii. El periodista en la narrativa lopezbaguiana

Como comentamos al inicio de esta sección, *El periodista* es una de las primeras novelas que publica López Bago. ¿Es la novela protagonizada por el desdichado Luis un reflejo aislado del interés del autor por el ambiente de la prensa, que él mismo había vivido como redactor, o, por el contrario, incluyó además en el resto de su producción a otros personajes periodistas a través de los cuales estudiar los males sociales vinculados al periodismo? Se han examinado otras de sus obras para comprobar si también se abordan en ellas cuestiones relacionadas con el periodista. Nos referiremos a la novela *La buscona*, en la que también encontramos un personaje dedicado a las tareas de la redacción. Sin embargo, sólo *El periodista* presta atención de cerca al fenómeno de la prensa; en el resto de obras se alude al entorno de las redacciones y al mundo de las publicaciones periódicas de forma más o menos accidental o anecdótica.

En “Fotografías instantáneas. Una sesión importante” (1883) aparece ya el tono de denuncia de los tejemanejes del poder que encontramos luego en *El Periodista*: “[...] cuajado de escepticismo y desencanto, preanuncia la adopción de una actitud más extrema en su toma de conciencia ideológica, patente ya en *El Periodista*.” (Fernández, 1995: 33). Otros relatos breves<sup>406</sup> de López Bago en los que aparecen periodistas —“La serenata”, “Las siete estaciones” y los muy similares “La ciudad muerta” y “San Marcos 3, 3º”—se han trabajado en la parte correspondiente a los cuentos, a la que remitimos.

---

<sup>406</sup> Eduardo López Bago publicó una serie de relatos breves en prensa, entre 1880 y 1888. Entre los cuentos, podemos señalar los siguientes:

- “La base de una buena fortuna”, *Los Lunes de El Imparcial*, 10 de mayo de 1880, nº 4644.
- “La boda”, *Los Lunes de El Imparcial*, 26 de julio de 1880, nº 4720.
- “La nubes. Historia de bastidores”, *La Ilustración Española y Americana*, 8 de octubre de 1882.
- “Efecto de nieve”, *Los Lunes de El Imparcial*, 20 de noviembre de 1882, nº 5554.
- “Fotografías instantáneas”, *La Ilustración Española y Americana*, 22 de diciembre de 1883, año XXVII, nº XLVII.
- “La ciudad muerta”, *Revista de España*, marzo de 1884, tomo XCVII, nº 387.
- “Las siete estaciones”, *La Ilustración Artística*, 28 de abril de 1884. Año III, nº 122.
- “El diamante negro. Cuento de hadas”, *La Moda Elegante*, 6 de julio de 1884, año XLIII, nº 25.
- “El estreno de la vida”, *Los Lunes de El Imparcial*, 18 de agosto de 1884, nº 6181.
- “Un suicida”, *Madrid Cómic*, 31 de agosto de 1884, año IV, nº 80.
- “La serenata”, *La Ilustración Artística*, 22 de junio de 1885. Año IV, nº 182.
- “San Marcos 3, 3º”, *Ilustración Artística*, 8-22 de agosto de 1887, año VI, nº 293 y ss.
- “Desde el otro mundo”, *La Ilustración Nacional*, 20 de enero de 1888, año IX, nº 2.
- “La obra maestra”, *Revista de España*, febrero de 1888, tomo CXIX, nº 474.

### Miguel Loitia, periodista de *La buscona*

En *La buscona*, novela publicada en 1885 como continuación de *La prostituta* (1884), encontramos un personaje que también se dedica al periodismo y que experimenta las desilusiones y los desengaños de la profesión. Miguel Loitia decide hacerse periodista para contar con una remuneración que le permita mantener su relación con Rosita Pérez, una peculiar prostituta apodada *La buscona*. Se opone la precariedad de Miguel a la excelencia del Duque de las Tres Cruces, el otro amante de Rosita. Esta novela resulta interesante desde la perspectiva que abordamos porque muestra el fuerte contraste entre las ilusiones iniciales del periodista primerizo y el desengaño que sufre cuando descubre la dificultad que implica publicar sus primeros escritos en prensa o, después, lograr un salario generoso en una redacción.

Rosita Pérez, *La buscona*, ofrece al comienzo una visión idealizada de la profesión de su amante:

Ahora ya sabes cómo has de hacer para vivir y ser todo un hombre. Es una posición muy bonita, y sobre todo, independiente. Con un tintero, papel y una pluma, te basta. Nada más. Tienes talento, y el talento se compra. Pues lo vendes. Yo que tú, todas las noches escribía un artículo. Y todos los días cobraría ocho duros. ¡Media onza! ¿sabes que se paga bastante eso? (1885: 104).

El protagonista, Miguel Loitia, comparte el mismo idealismo en torno a la condición de periodista: los periódicos abundan y él siente verdadera afición por la escritura, por lo que imagina un porvenir lleno de éxito.

Miguel también participaba de estos optimismos. No era sólo *El Imparcial*. Había otros periódicos donde se pudieran colocar sus trabajos. *El Liberal* publicaba también *Hoja literaria*. Y luego quedaban las revistas y semanarios. *La Ilustración Española y Americana*, *La Revista de España*, las *Ilustraciones* de Barcelona. ¡Sabe Dios cuántas! No. No era difícil lo que Rosita suponía. ¡Ocho duros diarios! Una fortuna. (1885: 104).

A las ilusiones iniciales se suma la euforia con la que se contempla el propio nombre impreso en el periódico. López Bago recrea en Miguel y Rosita esta alegría íntimamente unida a los comienzos periodísticos.

Luego, a los postres, volvió a desdoblar el número de *El Imparcial* que llevaba en el bolsillo. Entre los dos miraron de nuevo el artículo. No lo leyeron, porque ya se lo sabían de memoria, pero quería verlo. Miguel, acercando y separando el papel completamente desdoblado, decía:



-¿No es verdad que está muy bien impreso?

-Y en buen sitio,- agregaba Rosita. -En muy buen sitio. Lo primero que se ve es tu nombre. (1885: 105).

Como contraste al cúmulo de alegrías, expectativas e ilusiones que los protagonistas han generado, se impone la amarga realidad: vivir de la prensa no es la sencilla y agradable tarea que ambos se habían figurado. Miguel no tarda en descubrir que la vida del periodista está llena de sinsabores.

¡Vivir de la literatura! ¡Cobrar media onza todos los días! ¡Imposible! ¡Publicar un artículo diariamente, puesto que diariamente se escribe! ¡Sueños! ¡Nada más que sueños! Cinco, seis, veinte, entre cuentos, estudios críticos y artículos de costumbres tenía Miguel repartidos por las redacciones. Y, sin embargo, en ninguna parte lograba la rapidez de la inserción. (1885: 119)

Después de publicar de manera intermitente sus escritos literarios en diferentes periódicos y revistas, el personaje consigue un puesto como redactor en un diario político con un sueldo de “veinticinco duros al mes”. Rosita considera esta cantidad irrisoria y la opone a la opulencia y solvencia económica de su otro amante, el Duque de las Tres Cruces. Esta desigualdad refuerza la mediocridad económica del periodista.

El periodista de *La Buscona*, Miguel Loitia, guarda una notable diferencia con Luis, protagonista de *El periodista*. En *La buscona*, a López Bago no le interesa tanto mostrar las desgracias y opresiones a las que se ve sometido el periodista por su trabajo como establecer un contraste entre los dos amantes de la protagonista: el amante *pobre* (Miguel) del que está enamorada y el amante *rico* (el Duque) al que no ama pero que puede mantenerla con holgura.

## 10.4. *Declaración de un vencido* (1887), de Alejandro Sawa

### 10.4.a. Introducción

Alejandro Sawa es una de las más interesantes personalidades del último tercio del siglo XIX. Había nacido en Sevilla, en 1862, pero desde 1881 vivió en Madrid (Correa, 2008). Francisco Gutiérrez Carbajo apunta en su edición de *Declaración de un vencido* (2009) que pocas vidas han sido tan literaturizadas como la suya: Joaquín Dicenta parece que lo tomó como inspiración para su personaje de Alejandro Nava en *Encarnación*, y Valle Inclán construyó a su esperpéntico Max Latino de *Luces de bohemia* de acuerdo a la desgraciada y singular personalidad de Sawa.

Luis París nos ofrece un interesante perfil del escritor en *Gente Nueva*:

Hace algunos años que en los círculos literarios y en las redacciones de los periódicos más importantes figuraba un joven de cabeza artística, melena romántica y barba árabe; de elocuente palabra, acción elegante, juicio rapidísimo, y tan genial en todo cuanto formaba su indumentaria, que constituía un tipo verdaderamente original.

Alejandro Sawa presentaba, cuando comenzó a darse a conocer en Madrid, todas las características del joven soñador, hambriento y enamorado de todos los lirismos de la naturaleza, rebuscador de la paradoja y de la hipérbole, capaz de dejarse matar por una metáfora de grande espectáculo, aficionado hasta la demencia de todos los grandes histriones de la historia, y dejándose llevar por su apasionamiento hasta el extremo de disputar a gritos las glorias doradas de Musset, Byron y Hugo; con el romanticismo metido hasta el tuétano de los huesos, y voluntario denodado de las huestes de la bohemia lúgubre, de la bohemia báquica, de la bohemia pobre y de la bohemia dorada, es decir, de todas las bohemias que pudo soñar Murger, practicadas de un modo simultáneo y delirante.

Tal era Sawa cuando llegó a Madrid. (París, s.f.: 103-104).

Sawa escribió su obra en el convulso escenario del último tercio del XIX, que Francisco Gutiérrez Carbajo define y sintetiza así:

Las voces y los ecos románticos pueden oírse aún en los debates sobre la “cuestión palpitante” entre idealistas y naturalistas; convive el naturalismo radical con la literatura idealista y espiritualista de “fin de siglo” —en la línea de lo que estaba sucediendo en países como Francia y Rusia— y, cuando aún se sigue trabajando en los talleres realistas y naturalistas, adviene la estética modernista que imprime el tono de la nueva literatura. (2009: 11).

*Declaración de un vencido* se publicó en Madrid, en 1887. Es una obra enigmática y apartada del tono general del resto de su obra: se aleja del naturalismo radical de obras como *Noche* o la durísima *Crimen legal* y tampoco muestra los destellos modernistas y parnasianos que destilan sus *Iluminaciones en la sombra*. La obra se hace eco de las preocupaciones regeneracionistas del momento; supone un alegato contra una sociedad caduca y corruptora de los individuos. Para Ernesto Bark, “son las confesiones de un hijo del siglo del modernismo español” (1901: 65).

*Declaración de un vencido* es la novela menos naturalista de Alejandro Sawa, cuestión que han señalado Allen Phillips y Francisco Gutiérrez Carbajo:

ésta es tal vez la novela extensa menos naturalista de cuantas escribió Sawa, abanderado en sus comienzos de un fuerte y atrevido naturalismo que prodigaba los análisis clínicos y detalles sórdidos o crudos de toda índole. Tales inmundicias y degradaciones explícitas faltan casi por completo en *Declaración de un vencido*, documento de aquella edad conflictiva. (Phillips, 1988: 398-399).

Es quizá la novela más interesante del autor, y en ella se incorporan ya algunas de las modalidades y recursos de la narrativa de nuestros días, como el autobiografismo o la ficción autobiográfica, la vertiente histórica, la metaliteraria, etc. Se mantiene una de las constantes del naturalismo, como es la finalidad docente, aunque *Declaración de un vencido* es una de las novelas menos naturalistas de nuestro autor. (Gutiérrez Carbajo, 2009: 74-75).

La obra plantea la confesión en primera persona de un desgraciado aspirante a escritor y periodista, Carlos Alvarado. Sawa se vale del artificio del manuscrito ajeno para desdoblar la voz que narra la historia: el narrador explica en “Nota al lector” que la vida que va a relatar, en primera persona, es la de su amigo Carlos, un joven desgraciado. Además, debemos señalar la abundancia de concomitancias entre la vida de Carlos y la del propio Sawa, cuestión puesta de relieve por varios críticos y estudiosos de la obra de Sawa (Phillips, 1976; Correa Ramón, 2008; Gutiérrez Carbajo, 2009) y a la que nos referiremos más adelante.

El protagonista de la novela se traslada a Madrid desde Cádiz para hacer fortuna en la literatura. Consigue pronto una plaza de redactor en una de las publicaciones políticas del momento, pero cuando descubre que la corrupción anida en su interior deja el periódico e inicia un proceso de degradación que lo conduce al suicidio.

## 10.4.b. Etiqueta semántica de Carlos Alvarado

El marco confesional en el que se desarrolla la novela impone que en la construcción de la etiqueta semántica del protagonista el lector cuente, únicamente, con los signos que se derivan de las revelaciones del propio Carlos Alvarado. Encontramos sobre todo signos de ser, rasgos psíquicos del autor, pues la obra recoge su progresiva degradación moral en el seno de una sociedad que considera destructiva. Para Jean-Claude Mbarga “la representación de Carlos se fundamenta en una representación moral sobre todo, y brevemente física, en la que el personaje insiste muy señaladamente en su visión idealista del mundo, y también en su profesión de colaborador periodístico” (1991: 184). La faceta de periodista del protagonista sí ocupa una parte importante de los recuerdos de Carlos, como comprobaremos en las siguientes páginas.

El objetivo que inspira la pluma del protagonista no es la simple narración de la historia de su vida, sino la exposición de un proceso moral, un “documento humano” dirigido a sus coetáneos:

No es la historia de mi vida lo que quiero escribir: ¿para qué? Ni tengo historia, ni dentro de muy poco espacio de tiempo tendré vida tampoco. Me inspiro en ideales más altos. Estas páginas son un pedazo de documento humano que yo dedico a la juventud de mi tiempo, a mis compañeros de jornada en el momento preciso de volver la espalda al enemigo, de desertar del campo de operaciones. (2009: 115).

Debido a ese fin doctrinal, los personajes, incluido el propio Carlos, aparecen simplemente esbozados. Las caracterizaciones únicamente permiten apoyar su función actancial. Gutiérrez Carbajo ha señalado esa tendencia de Sawa a construir personajes como proyectos de seres o bocetos: “Sawa no es partidario de presentar personajes dinámicos, capaces de sorprender en cada momento, pero tampoco quiere ofrecer rasgos muy definidos, y con frecuencia habla de ‘bocetos’, ‘proyectos de seres’, ‘hibridismo’ o ‘hermafroditismo’” (2009: 50). Ni siquiera el fin del personaje, que es el fin de la novela, supone una sorpresa: ya en la nota al lector se anuncia el trágico desenlace que tendrá la vida del malogrado Carlos Alvarado: el suicidio.

Nil Santiáñez-Tió incluye *Declaración de un vencido* entre las novelas que presentan un héroe decadente, una figura privilegiada por la literatura española desde mediados del siglo XIX hasta los primeros compases del siglo XX. Carlos Alvarado sería “un personaje polimórfico desgarrado por las escisiones de una conciencia desventurada” (1995: 183). Se cumplen en él, como veremos a continuación, los rasgos que Santiáñez-Tió asocia al héroe decadente: vive absorbido por sus proyectos e ideales, las primeras

impresiones que recibe al exponerse al mundo moderno, simbolizado por Madrid, son negativas, y su rechazo del mundo materialista y burgués le lleva a mostrar un claro desdén por cualquier actividad relacionada con los negocios (1995: 179 y ss.). “Para superar las penurias de una vida degradada y marginada, el artista se sumerge en un espacio personal, estético y asocial”, apunta Santiáñez-Tió (1995: 202). En el caso de Carlos, ese proceso de degradación y apartamiento de la sociedad tiene un claro desencadenante: el rechazo de la corrupta realidad de la prensa y, por extensión, del implacable materialismo del mundo moderno.

#### 10.4.b.i. Signos de ser

Los primeros datos sobre el protagonista de la historia los proporciona el autor en su “Nota al lector”. Para justificar el título de la novela, se aportan un par de pinceladas sobre Carlos. De él se dice que era un personaje “con genio”, “artísticamente hermoso”, “potentemente organizado por dentro y por fuera”. A pesar de ello, fue vejado, maldito, tirado, vencido y abatido por la sociedad, por “sus raquíticos compañeros de jornada”. Carlos “merecía vivir” pero se vio obligado al “aniquilamiento propio” (2009: 113-114). El autor desvela en esta nota introductoria un rasgo determinante del personaje: su profunda inadaptación a la sociedad, que le conduce a un injusto final. El contraste entre las cualidades generales del joven —con genio, hermoso, organizado— y su malograda existencia revela la desgraciada condición de un protagonista que es injustamente tratado por sus semejantes y renuncia a su propia vida.

Para Gutiérrez Carbajo, tanto el autor como el narrador y el protagonista suscriben las tesis de algunos pensadores contemporáneos, según las cuales el individuo pierde los valores éticos cuando se le desaloja de la esfera de la dignidad (2009: 90)<sup>407</sup>. El protagonista de *Declaración de un vencido*, al verse sumido en una insalvable situación de indignidad, descarta la opción de vivir al margen de sus valores éticos y opta por acabar con su vida.

Hasta el libro tercero, en el que Carlos inicia su presentación, lo único que conocemos del protagonista de la historia es su condición de inadaptado, de personaje maltratado por la sociedad y, en último término, su condición de suicida, que se plantea como consecuencia de lo anterior.

---

<sup>407</sup> Emmanuel Kant había expresado así esta idea:

Y aquí justamente está la paradoja: en que solamente la dignidad del hombre como naturaleza racional, sin considerar ningún otro fin o provecho a conseguir por ella, es decir, sólo el respeto por una pura idea debe servir, no obstante, como ineludible precepto de la voluntad, y precisamente en esta independencia de la máxima con respecto a todos los demás estímulos consiste su grandeza, así como la dignidad de todo sujeto racional consiste en ser miembro legislador en un reino de fines, puesto que de otro modo, tendría que representarse solamente como sometido a la ley natural de sus necesidades. (2005: 130).

*Nombre propio*

Uno de los primeros datos que el protagonista refiere de su existencia es el nombre propio. Declara que en la pila bautismal recibió no sólo el nombre de Carlos sino además, junto a él, “una atrocidad de nombres con los que podría llenar toda esta página, porque a mi madre todos los [santos] del Santoral cristiano le parecían pocos para librarme de los peligros de la vida” (2009: 143).

La biografía que la profesora Amelina Correa Ramón ha elaborado de Alejandro Sawa aporta un dato interesante y directamente relacionado con la abundancia de nombres que el personaje recibió al nacer: la partida de nacimiento de Sawa certifica que el escritor fue bautizado bajo los nombres de Alejandro, María de los Dolores, de Gracia, Esperanza, del Gran Poder, Antonio José, Longinos, del Corazón de Jesús, de la Santísima Trinidad, Sawa Martínez (2008: 34)<sup>408</sup>.

Durante su estancia en el colegio de Cádiz, el joven recibió el apodo de *Pitusa*, en alusión a su pequeña estatura y extrema delgadez. (2009: 145). La causa de la atribución de este sobrenombre era, según recuerda Carlos, la envidia, pues había sido admitido en un nivel académico superior al que correspondía a sus ocho años y ésto le había hecho depositario de las envidias tanto de sus antiguos compañeros como de los “grandes” (2009: 145).

Carlos identifica en varias ocasiones su nombre con optimistas perspectivas de éxito futuro. El personaje recibe la noticia de su primera publicación en prensa con una emoción desbordada. Carlos experimenta un efecto de deslumbramiento al leer su nombre completo —*Carlos Alvarado Rodríguez*— en el periódico, cuando con dieciséis años publica su primer texto en el periódico local. Lamenta irónicamente no haber incluido alguno más de los muchos nombres con los que sus padres decidieron bautizarle: “Si llego a poner más nombres, me quedo completamente ciego. Sin embargo, yo hubiera deseado estampar todos mis apellidos, para que nadie pudiera dudar de que el artículo aquel, aquel pedazo de gloria, era mío, y exclusivamente mío” (2009: 153).

---

<sup>408</sup> Este dato reforzaría las aportaciones de Allen Philips en torno al carácter autobiográfico de la novela. Para Phillips, Carlos Alvarado, natural de Cádiz y después vecino de Madrid, vive los mismos conflictos sociales e intelectuales que Sawa y que todos los demás jóvenes escritores que se iniciaban en las letras antes del desastre del 98 (1976: 210-211). Philips insiste en las notas autobiográficas que aparecen en *Declaración de un vencido* al identificarla con *La Voluntad*, de Azorín:

Salvando grandes distancias, por su contenido misceláneo, entre intelectual y sentimental, y por sus notas autobiográficas, no puedo menos de pensar en *Declaración de un vencido* como un lejano antecedente de *La Voluntad*, de Azorín, en que se encuentran también muchos materiales digresivos, con el evidente propósito de romper con el patrón novelesco decimonónico. Novela asimismo de la personalidad y del cansancio vital. (1976: 211-212).

Tras la publicación de sus primeros artículos en la prensa madrileña, Carlos alude a su apellido, *Alvarado*, con el mismo optimismo que había mostrado ante sus juveniles contribuciones en prensa. *Alvarado* le parece al recién estrenado periodista un término sonoro y feliz, cargado de prometedoras connotaciones de éxito y fama. Así se lo hace saber a Julia nada más conocerla: “El apellido es algo más que una marca que señala a los individuos, y mi nombre tenía una traducción sonora que no podía por menos de atraer a la felicidad. García, Gómez o López, puede traducirse por: *cualquiera*” (2009: 187)<sup>409</sup>. Carlos ansía distinguirse de la masa y destacar por su labor periodística. Considera que incluso el apellido, cuestión sobre la que el individuo tiene, en principio, nulo margen de decisión, le acompaña en esta feliz empresa.

El protagonista, incluso, relaciona su apellido con el de los personajes ilustres de su tiempo. Carlos Alvarado se considera a sí mismo alguien prestigioso por su adscripción a la redacción de *La Voz Pública*, y pronto podría serlo también en el campo de la literatura:

Castelar<sup>410</sup> significa la oratoria; Bécquer, la poesía íntima, la poesía del corazón; Pi, el talento, la generosidad y la obstinación de los grandes buzos de la inteligencia, siempre en las regiones inexploradas, y únicamente en la atmósfera respirable el tiempo preciso para soltar su carga de verdades y enseñanzas y desaparecer de nuevo; Alfredo de Musset puede traducirse por puerilidad y genio; Balzac, por una frase que expresara la idea del colosal alambique que hubiera exprimido el zumo amargo de todas las ideas modernas; Zola, por la observación y el talento al servicio de la verdad, y así sucesivamente. Pues bien, Carlos Alvarado significaba a los diez y ocho años, significaba algo: redactor de *La Voz Pública* —el más importante de los periódicos de oposición que se publicaban en Madrid por aquel entonces— y autor de una porción de libros originales, desgraciadamente inéditos, pero que, una vez publicados, quizás hicieran atraer sobre él las miradas de todas las multitudes. (2009: 188).

Este extremado optimismo inicial del protagonista contrasta con las sugerencias que finalmente cobra el nombre de Carlos, cuando degradado, fracasado y rendido al vicio consume sus horas en la tabernas entre alcohol, borrachos y prostitutas: “Una noche, estando jugando al dominó con unos borrachos en el fondo de una taberna, se me ocurrió de pronto que puesto que mi vida no tenía objeto, debía tirarla al pudridero de las cosas inútiles, salvando quizá de ese modo a mi honrado nombre del sudario de vileza que ya comenzaba a cubrirlo” (2009: 225). Esta primera alusión a la posibilidad del suicidio está

---

<sup>409</sup> Lo mismo podría decirse del apellido del protagonista de *Pedro Sánchez*, tal como apuntamos en las páginas que dedicamos al estudio de la novela de Pereda. Sánchez, como García, Gómez o López, puede traducirse por *cualquiera*. Carlos Alvarado, por tanto, no es, en principio, como cualquiera.

<sup>410</sup> Sobre Castelar, apunta Sawa en *Iluminaciones en la sombra*: “París acaba de aumentar su ejecutoria de nobleza con un hecho patricio, que a nosotros, los españoles, nos obliga particularmente. [...] Castelar figura en la iconografía de los hombres de mi generación; no tiene altares en nuestras creencias. Sin negar la extensión, mejor que la profundidad de sus predicaciones, créolo sencillamente un bello fenómeno de mentalidad que se ha producido en España; pero no más trascendental que una hermosa puesta de sol o el inspirado decir de un genio de la escena.” (2009b: 77-78)

justificada por la necesidad de proteger su nombre, antaño cargado de expectativas e ilusiones y que aún encierra connotaciones de honradez, de la capa de vileza que comienza a ocultarlo.

### *Rasgos físicos*

Es poco lo que se apunta sobre el físico del protagonista, más allá de esa alusión a su condición de niño bajito y delgado que le valió el sobrenombre de *Pitusa* en el colegio de Cádiz.

La novela no ofrece demasiados signos de ser referidos a los rasgos físicos del protagonista. En este aspecto, como en muchos otros, *Declaración de un vencido* se aparta de la novelística de Sawa, en la que sí se aparecen descripciones detalladas, por ejemplo, de las vestimentas de los personajes, como señala y ejemplifica Gutiérrez Carbajo: “El vestido constituye uno de los atributos externos de los personajes que Sawa raramente olvida precisar. En Rafaela [personaje de *Crimen legal*] destacaban rasos por el pecho y por los muslos, blondas por el cuello y por las mangas, plumas y flores de trapo por la cabeza y oro por las muñecas y por las orejas.” (2009: 50).

En *Declaración de un vencido*, la indumentaria del protagonista o del resto de personajes no es objeto de descripción detallada, pero cobra, sin embargo, un valor simbólico cuando, antes de partir a Madrid, la madre prepara el equipaje del joven Carlos en la casa familiar: “Los preparativos de marcha fueron obra de algunas semanas; no quiso mi madre dejarme marchar de cualquier modo, y me equipó de ropa para lo menos tres o cuatro años, como presintiendo futuras penurias de carácter crónico” (2009: 159). A pesar del abundante equipaje, en apenas un año el protagonista se encuentra desprovisto prácticamente de todo, por lo que la insistencia en la cuidada disposición de sus enseres para la partida refuerza el contraste entre la desahogada y relajada situación inicial del protagonista y su funesto final.

Recuerdo que en los días que precedieron a mi marcha no se ocupó de otra cosa todo el elemento femenino de mi casa que de completarme el equipaje con el mismo escrupuloso cuidado de si en vez de irme a Madrid me fuera a San Petesburgo, o de si en vez de ser un hombre, y un hombre que va a batirse contra la suerte, me hubiera convertido por ley de magia en una doncella próxima a contraer matrimonio, y a la que, por razones de economía, se le hace el *trousseau* en casa, en vez de mandárselo traer de la corte o del extranjero. (2009: 159).

A pesar de su desgracia y de la precaria situación en que se encuentra cuando decide abandonar el periódico, el orgullo y la vergüenza le impiden solicitar determinados trabajos. Su aspecto, con su “traje de señorito vergonzante” (2009: 222), y la mera idea de cambiarlo por una librea de criado dificultan



aún más la solicitud de un empleo cualquiera en una casa de colocaciones. El vestido es un rasgo más de la personalidad del personaje, según él mismo expresa, por lo que cambiar el traje por el uniforme de criado supondría una renuncia a la propia naturaleza.

De todos los medios que se me ocurrían para presentar la dimisión de mi personalidad, vestirme una librea es el que se me antojaba más insensato. Se necesitan energías musculares poderosas para resistir el peso de ciertas prendas. Advertí entonces que yo era más débil de lo que me figuraba. Advertí también que para perseguir a la fortuna es absolutamente preciso desprenderse de la vergüenza en medio del arroyo, o antes de salir de casa, y es mejor. (2009: 222).

Para Carlos, vestirse de librea es el medio “más insensato” para ocultarse detrás de una personalidad que no es la suya. El protagonista preferirá camuflar su dignidad tras el velo del vicio y de la depravación propios de un perdulario, tras lo que él llama “un sudario de vileza” (2009: 225).

### *Rasgos psicológicos*

Se insiste en la descripción psicológica del protagonista, puesto que son su progresivo fracaso y su gradual envilecimiento moral los motores de la narración y los que justifican el carácter doctrinal o ejemplar de la historia de Carlos.

Carlos se presenta desde el inicio como un personaje formado intelectualmente. Se ofrecen algunos signos que apuntan a ello: procede de un entorno acomodado —“Era mi padre rico, [...]”— y recibe, en consecuencia, una educación privilegiada. Cuando tiene ocho años ingresa en una pensión francesa que gozaba de buena fama y allí se forma en lectura, escritura, escritura cali-poligráfica completa, gramática, aritmética, geografía, historia de España y universal, doctrina cristiana explicada por un catedrático del seminario conciliar, dibujo, francés, equitación, esgrima y gimnasia (2009: 144). Después se encargará su educación a un profesor particular y Carlos obtiene sin problemas su título de Bachiller en Artes. El personaje es avisado, pues ya en la pensión francesa le colocaron en un curso superior al que por edad le correspondía: “a pesar de mis ocho años, fui admitido en la clase de los *grandes*” (2009: 145). Además, conoce bien el francés, dado que esa era la lengua oficial del internado.

Sawa se detiene especialmente en la formación intelectual del protagonista. Ofrece un buen número de datos y referencias que refuerzan la condición de personaje ilustrado de Carlos: las asignaturas que estudia en el internado, su dominio del francés o el éxito que obtiene en los exámenes que ha de realizar antes de obtener el título de Bachiller en Artes. Estas alusiones a la preparación académica de un

personaje no son frecuentes en la novelística de Sawa; por el contrario, el escritor suele incidir en la escasa formación de los protagonistas de sus obras, según apunta Gutiérrez Carbajo:

Las alusiones a las escasas luces de los individuos y a su deficiente formación intelectual son frecuentes en la novelística de Sawa. El propósito del autor parece ser la denuncia de la precaria situación cultural del país y del estado de incuria al que se había llegado por el fanatismo, la intransigencia y la intolerancia. (2009: 51).

Para Alejandro Sawa, sin embargo, la formación y la inteligencia, más que dones, eran riesgos, como manifiesta en el prólogo de la novela *La mujer de todo el mundo*, dedicado a su hermano Enrique, quien gozaba de la fama de ser muy inteligente:

[...] entras con mal pie en la vida, porque eres inteligente; esa gran compasión, esa gran lástima que a mí me inspira la inteligencia, determina que te quiera más, como hacen las madres con sus hijos enfermos; porque ¿quién sabe, después de todo, si la inteligencia no es una monstruosidad física, una equivocación del cielo, una joroba, un ser con dos cabezas, una idiosincrasia que mata, un hígado enorme envenenando con segregaciones biliosas la sangre hasta dejar maltrecho el equilibrio en que se funda la vida, una morbosidad cancerosa, un testarudo principio de muerte? (1885: 2).

Carlos se revela, además, como un personaje dotado de cierta sensibilidad, a la belleza, al entorno y a sus propias reacciones fisiológicas. Las condiciones del medio influyen poderosamente en su carácter; así, la aclimatación al internado se convierte en suplicio para el joven estudiante: “Era como si de pronto, siendo yo gaditano y estando hecho a la temperatura meridional de Andalucía, me hubieran obligado a vivir en la Siberia. No pudo ser, y recuerdo que la enfermedad de la aclimatación puso en grave riesgo mi existencia.” (2009: 143-144).

Por el contrario, la contemplación del mar y la experiencia de las lecturas juveniles —“el *Emilio* y *La Nueva Eloísa*, de Rousseau; *Las ruinas de Palmira*, de Volney; *El Quijote*, *El lazarillo de Tormes*, y cuantos libros de cualquier género, bueno, malos y rematados, estaban al alcance de mi mano en la biblioteca de mi padre” (2009: 149)— lo conducían a un “éxtasis del pensamiento”: “Me embriagaba leyendo, y, como los borrachos que lo son por naturaleza, ahogaba las náuseas de la embriaguez con nuevas libaciones, sin llegar al hartazgo nunca” (2009: 149).

El mar, con su rítmica cadencia, atrae poderosamente al joven, que llega a identificarse plenamente con él, al menos durante una etapa de su juventud: “El ir y venir acompasado y rítmico de las olas, ¡qué fecunda contemplación para los espíritus que no han hallado todavía su orientación en la vida y andan

errantes y a tientas, tropezando contra todas las realidades enojosas, ciegos, a las doce del día y con dos hermosos ojos en la cara!" (2009: 150). Es, además, símbolo de las primeras vanidades del personaje: una vez que éste decide que consagrará sus esfuerzos a la creación de una novela verdaderamente humana y se alejará de la literatura "inofensiva", concluyen sus relaciones con el mar; es decir, el mar deja de ser una fuente de inspiración y exaltación estética para Carlos. Al marchar de Cádiz rumbo a Madrid, apunta que no tuvo que despedirse del elemento cuya contemplación motivó su primera sensibilidad literaria: "Con el mar, hacía ya tiempo que había roto las relaciones" (2009: 161).

La admisión en *La Voz Pública* como redactor a prueba, y por tanto sin sueldo, genera en el personaje un torrente de emociones repentinas, un "éxtasis de sólo algunos minutos": "Fundido el tiempo, no tuvo duración para mi espíritu alborozado. Pasaba por las calles con la expresión asombrada de un visionario, cuando se echó la noche encima sin que yo me apercibiera completamente de ello, y eso que la aguardaba con ansia de enamorado." (2009: 180).

Carlos plantea su relación sentimental con Julia en clave estética y hedonista, resultado de la naturaleza ultrasensible de su carácter. Tras la primera conversación con la mujer, la sensibilidad que caracteriza al protagonista se manifiesta a través del llanto fruto del alborozo extremo:

No pude dormir en toda la noche; sentía alborozo hasta en el tuétano de mis huesos; recuerdo que me eché a llorar de un modo convulsivo, como un desesperado, porque todas las manifestaciones nerviosas de la sensibilidad se me antojaban insuficientes para dar desahogo al regocijo vivo de que estaban llenas mis entrañas. He oído decir por ahí que no se llora de felicidad. Sí. ¡Yo he llorado! (2009: 189)

El protagonista se caracteriza, además de por poseer un espíritu extremadamente sensible a la belleza y al entorno, por mostrar un temperamento nervioso. En este aspecto, Sawa continúa con la tendencia a recurrir a los tipos de temperamentos para caracterizar a sus personajes, técnica ya empleada en novelas anteriores, como señala Gutiérrez Carbajo.

Las caracterizaciones de sus personajes se sustentan sobre una psicología diferencial muy tradicional, en la que se emplean las denominaciones de nervioso, sanguíneo, colérico, etc., como las tipologías de los temperamentos de Hipócrates y Galeno. (2009: 51).

En el momento de presentarse ante el director de *La Voz Pública*, Carlos sufre un fuerte acceso de nerviosismo que le impide comunicarse con soltura: "Recuerdo, sí, que temblaba todo mi cuerpo como próximo al desmayo, y que en los primeros momentos, dominado por una especie de miedo cerval, de

todo punto loco, no salieron de mis labios sino las palabras precisas a expresar todo lo contrario de lo que me proponía decir, como si repentinamente me hubieran arrancado el cerebro a cuajo.” (2009: 175). El personaje reconoce que la imagen que debió ofrecer entonces, a causa de su naturaleza nerviosa, no debió ser la más recomendable:

Le quedaban a mis nervios resabios de sus sensibilidades de antaño, y no sé lo que de mí pensaría el bueno del periodista; pero con seguridad no sería nada que me favoreciera, porque la expresión sorprendida de mi rostro, casi estoy por jurarlo, maldito lo que tendría de inteligente ni siquiera de recomendable. (2009: 153).

Durante los últimos meses de su vida, en los que el suicidio empieza a presentarse como una posibilidad de huida, Carlos alude de nuevo a su temperamento nervioso: “Fue un milagro de mis nervios el que no la emprendiera a botellazos con mis camaradas de dominó, a ver si de entre ellos había alguno que me diera un navajazo de muerte, el que me hacía falta para quedar tendido en el suelo y no volver a levantarme nunca.” (2009: 225).

Además de un recurrente nerviosismo, Carlos presenta una cierta timidez, sobre todo durante sus primeros días en Madrid. En carta a su amigo Adolfo, confiesa que aún le apabullaba mirar a los ojos a los personajes destacados de las letras y la política del momento, como Núñez de Arce, Castelar o Echegaray: “ya te haré una semblanza externa de todos ellos cuando los vea más de cerca y me acostumbre a mirarlos a la cara” (2009: 173).

A pesar del nerviosismo y la timidez, Carlos se muestra optimista sobre su futuro y sus posibilidades de éxito, hasta que se percató de que la perversa sociedad nunca va a consentir el derecho al éxito, ni aún a la vida honrada, a quien no decida corromperse con ella. En su optimismo hay una base de bondad e inocencia que las circunstancias se encargarán de erradicar. Así, tras sus primeros desencantos en el internado, confiesa Carlos su inocencia con respecto a la bondad infantil: “por instinto yo no creía al alma de los niños capaz de ser perversa” (2009: 146).

Hasta el libro duodécimo, que se inicia tras el abandono de Julia y el propio despido de Carlos de *La Voz Pública* al saber que el medio está vendido al poder, los augurios del protagonista se expresan con tono optimista y casi triunfal. Antes de salir de Cádiz el personaje alberga grandes esperanzas de éxito literario en Madrid gracias a su novela: “Y cuando la hubiera terminado [la novela], hacerla imprimir en Madrid, para que llevara el sello todopoderoso de la corte; y marchar a ella; y llegar a ser un nombre ilustre más, de la lista completa que yo me había aprendido de memoria. ¡Las audaces construcciones de

los diez y seis años!" (2009: 154). Justino Moral, el protagonista de *Memorias de un periodista*, novela de Enrique Vera y González, expresa la candidez y el entusiasmo juvenil previos al desencanto del periodista de manera muy similar:

¡Qué hermosa la edad de los dieciocho años! El alma rebosa generosidad, ternura y entusiasmo, si nos trasladasen entonces a otro mundo más perfecto, a otro mundo en que el sentimiento no se confundiera con la candidez, sin duda representaríamos a las mil maravillas nuestros papeles, nos hallaríamos en nuestros centros. ¡Pero aquí! Aquí hallamos por todas partes límites a la expansión de nuestras almas. (1890: 6).

Ya desde la corte, muestra un fuerte optimismo, fruto quizá del entusiasmo provocado por vivir en la misma ciudad que los hombres a los que tanto admira: "¡Llevar en mi cuerpo de un modo íntimo, soldado, confundido con él, contribuyendo a construirlo como tal organismo material, elementos químicos que habían formado parte del cerebro o del corazón de Castelar o de Echegaray, [...]!" (2009: 170). En la carta que escribe a su amigo Adolfo, expresa así su confianza en un venturoso futuro: "No sé por qué creo hallar por todas partes adonde dirijo la vista probabilidades de triunfo" (2009: 171).

El signo más claro del desmedido optimismo del personaje se encuentra cuando Carlos comenta su admisión con *La Voz Pública*. A pesar de que comienza su labor en calidad de redactor en pruebas y desprovisto de remuneración, afirma eufórico: "Bueno. Había llegado, y había vencido. La realidad era esta: ya comenzaba el triunfo." (2009: 178). Con esta aseveración se refuerza la oposición entre los augurios de Carlos y el trágico destino que se anuncia desde el comienzo de la novela. El optimismo, la inocencia, y la creencia de Carlos en la justicia de la sociedad a la hora de repartir éxitos y fracasos le hace sobrevalorar la admisión en el periódico e interpretarla como el comienzo de una exitosa carrera periodística y literaria. El personaje reconoce que durante una época de su vida creía ciegamente en el destino y en su capacidad para reparar las desventuras que puntualmente pueden ensombrecer la existencia:

Me caracterizaba en aquella época de la vida una sólida creencia en lo fortuito, en lo imprevisto, en las construcciones que el azar organiza; creía con fanatismo en el día siguiente, y abría supersticiosamente todas las mañanas las ventanas de mi cuarto, en la esperanza de que había de colarse por ellas la felicidad el día menos pensado. (2009: 214).

Y más adelante, cuando ningún editor accede a publicar sus novelas, comenta con el mismo tono esperanzado: "Y tanta fe tenía en los esplendores del porvenir, que no hubo en mi voluntad frío de desaliento por tan abrumadora serie de derrotas." (2009: 249).

Es patente la gran diferencia de carácter entre el momento narrado y el momento de la narración. No ha pasado demasiado tiempo desde que el personaje había contemplado su futuro en clave esperanzada — apenas un año— pero el pesimismo ha invadido al personaje, que aborda con cierta distancia irónica sus impresiones y pensamientos de hace sólo algunos meses. Así, cuando narra su despedida del periódico, la voz del Carlos narrador y vencido reflexiona con crudeza sobre la desgracia y su infinita capacidad de imponerse en la vida de un hombre: “Es inagotable, portentosa, la serie que puede recorrer la desgracia. Como la del infinito, su fórmula de expresión debería ser una culebra mordiéndose la cola. Pensad en la más trágica desventura que haya atenazado jamás a un individuo, todavía podréis agregarle un guarismo terrible.” (2009: 213).

Destaca asimismo en Carlos una característica vinculada al exacerbado optimismo: el orgullo que muestra el personaje, sobre todo cuando su situación económica se torna tan precaria que es imprescindible recurrir a cualquier medio para subsistir. Miente en varias ocasiones a su familia y a Julia sobre su situación en el periódico y no es capaz de pedir al director de *La Voz Pública* que le asigne un sueldo. Pedir dinero supone para el periodista “un nuevo tormento” (2009: 209): “Nunca he sabido pedir dinero, porque me ha parecido siempre más fácil ofrecerlo o darlo.” (2009: 209).

El personaje es incapaz de solicitar un puesto que no corresponda a su formación y a sus aspiraciones. Aduce que “se necesitan energías musculares poderosas para resistir el peso de ciertas prendas”, es decir, del uniforme de sirviente. Se reconoce más débil —más orgulloso, por tanto— de lo que él mismo creía: “Advertí entonces que yo era más débil de lo que me figuraba.” (2009: 222). Incluso en la “Nota al lector” con la que se abre el libro, el personaje anónimo que se presenta como el escritor de las desventuras de su amigo Carlos señala el orgullo que habitaba en el carácter del periodista y que había sido también causa de su triste final: “Verdad es que mi amigo era demasiado orgulloso para pedirle socorro a nadie” (2009: 114).

El rasgo principal del protagonista de *Declaración de un vencido* es la firme creencia en unos ideales, en un conjunto de valores irrenunciables. Carlos está convencido de la necesidad de actuar de acuerdo a los propios valores, a los dictados del pensamiento. Expresa este convencimiento de modo categórico cuando, al descubrir las ilícitas subvenciones que recibe *La Voz Pública*, se niega “a escribir una sola línea más para ese periódico embustero” (2009: 213). Una vez descubierta la corrupción generalizada que existe en el periodismo del momento, Carlos reitera su intención de ser fiel a sus pensamientos, de no vender su trabajo, y con ello sus ideas, a unos medios deshonestos: “Tengo demasiada honradez de pensamiento para ponerlo de venta como hacen las rameritas con su sexo” (2009: 215). El Carlos

honrado no puede vivir y trabajar al margen de sus ideales y creencias; no obstante, cuando adquiere el rol de personaje miserable y corrompido es capaz de absolutamente todo, incluso de aquello que más hubiera avergonzado a la versión honrada de su persona, como golpear brutalmente a la prostituta que lo mantiene en sus última etapa:

Al principio sentí vergüenza y ganas de emprenderla conmigo a bofetadas por la depravación y la cobardía de mi conducta. Siempre he creído digno del grillete, cuando menos, al hombre que se rebaja hasta dejar caer su mano sobre la mejilla de una mujer o de un niño. (2009: 241).

La sociedad, con sus injusticias y sus corrupciones, es la culpable de que Carlos haya llegado a tal extremo de miseria física y moral; bajo este argumento el personaje justifica su papel de canalla y las acciones que se derivan del mismo:

Pero a esta pregunta de mi memoria, cargada de rencores y de ruinas —¿no te han obligado a que seas canalla?— se desvanecían todas mis susceptibilidades, y volvía a colocarme precipitadamente mi mascarilla de miserable, no fuera que alguien pudiera sorprenderme con mi propia fisionomía de hombre honrado, en cuyo caso sí que me hubiera muerto de vergüenza. (2009: 241).

Es significativo, asimismo, el comentario en tono bíblico y justificativo de su forma de ser antes de que la sociedad le obligara a enterrar sus sentimientos juveniles de voluntad y justicia. Carlos se presenta como un joven optimista y cuya esperanza en el ser humano es aún fuerte:

Tener diez y ocho años, y un alma fresca y grande, abierta a todas las expansiones generosas; decir “la gloria” con la petulancia del que afirma un hecho averiguado; creer sin haber todavía vivido, más bien por instinto que por razonamiento; creer ciegamente en la virtud y en el cariño de todos; ser niño, completamente niño, más que por la edad, por el optimismo de mis juicios, y figurarme una especie de malvado, incapaz en mis maquinaciones de ningún género de misericordia; llevar enormes acumulaciones de amor por todo el cuerpo: [...]; ser un visionario y un amante, todo al mismo tiempo; sentir cómo palpan las carnes al espectáculo de una belleza, y cómo se estremece el sistema nervioso a presencia de una injusticia o de una miseria; [...] (2009: 173).

Emplea un claro tono bíblico para mostrar su implicación emocional en las causas sociales y su capacidad de sacrificio en aras del bien común y de la justicia:

[...] pensar, mientras que se llora, en todos los oprimidos, en todos los vejados, en los que sufren persecuciones por la justicia, y nunca serán vindicados; en los que tienen hambre, y nunca serán hartos; escoger voluntariamente el partido de los vencidos para emanciparlos quizá de su abyección, y convertirlos en vencedores, aunque esa empresa exigiera, como las divinidades bárbaras, el holocausto de la propia sangre, y el sacrificio de todos los amores que hacen llevadera y posible la carga de la existencia. (2009: 173-174).

Carlos cierra la extensa rememoración de su carácter juvenil con una fatídica conclusión: ese cúmulo de virtudes que antes caracterizó a su persona —y que carecen de valor para los hombres “prácticos”— desaparecieron al llegar a Madrid: “Así era yo entonces, así me conoció Madrid cuando me fundí en su seno. Ya sé yo que a todas estas cosas las llaman los hombres prácticos tonterías. Pues así fui yo antes de que me empujaran al Calvario” (2009: 174).

### 10.3.b.ii. Signos de acción

Carlos es un personaje cuyas acciones denotan un cierto desequilibrio. Sawa presenta a un joven apasionado, exaltado, convencido de sus ideas hasta el delirio y desprovisto de todo sentido práctico. El joven dirige todo su esfuerzo hacia los objetivos que en cada momento considera más elevados, sin reparar en nada más. Este forma de comportarse desencadena una notable evolución en las acciones del personaje: si en un principio Carlos se caracteriza por una férrea voluntad que le permite lograr aquello que se propone, al final encontraremos signos que denotan una absoluta carencia de objetivos y, por tanto, de arrojo para mejorar su situación. Merece la pena detenernos en la progresión que presenta este rasgo del carácter del protagonista y en las causas de semejante transformación.

Carlos se presenta en un principio como un sujeto cuya voluntad u obstinación le permite lograr aquello que se propone. Encontramos abundantes signos de ello en los libros iniciales, que narran las primeras vivencias y decisiones del personaje. Así, logra escapar del colegio en el que está interno gracias a sus arrestos: “Mi voluntad fue musculosa, porque conseguí lo que me proponía. Logré fugarme; [...]” (2009: 147).

Durante un periodo de su juventud, dedica su tempo a la lectura y a su formación, pero incluso estas acciones las emprende con un furor planteado en términos patológicos:

Me embriagaba leyendo, y, como los borrachos que lo son por naturaleza, ahogaba las náuseas de la embriaguez con nuevas libaciones, sin llegar al hartazgo nunca. En medicina legal, este caso de locura, aplicada a los licores, se llama *dipsomanía*. Pues bien: yo me había convertido en un dipsómano de ideas, que es caso de extravío mental tan peligroso por lo menos como el que impele al doliente a cometer abusos inmoderados en la absorción de bebidas espirituosas. (2009: 149).



Entre los títulos que “engulle” durante la adolescencia menciona a Rousseau, *Emilio* y *La nueva Eloísa*; *Las ruinas de Palmira*, de Volney, *El Quijote*, el *Lazarillo de Tormes*, “y cuantos libros de cualquier género, buenos, malos y rematados, estaban al alcance de mi mano en la biblioteca de mi padre” (2009: 149). Recordemos que el protagonista de Pedro Sánchez también había confesado leer desafortunadamente durante su juventud y sus primeros meses en Madrid (1990a: 145-146).

El protagonista pensó durante un tiempo en sentar plaza en el ejército. Esta idea le invita a plantear la voluntad propia como el motor que impulsa las aspiraciones hasta tornarlas realidades. Carlos se muestra dispuesto a todo para conseguir ser militar:

¿Qué es lo que tenía que hacer para eso? ¿Alzar pendón de independencia contra mi propia familia si oponía resistencia a mis designios? ¿Batirme contra toda la sociedad si llamaba locura a mis proyectos? ¿Realizar en frío mi pensamiento, y huir de mi casa sin volver la cabeza atrás para volverla a ver una vez más en la vida? ¿Arrancarme el corazón y echárselo a los perros como un pedazo de piltrafa inútil? A todo estaba dispuesto. (2009: 151)

Sin embargo, un contratiempo —no puede ingresar en el ejército sin el permiso paterno— altera sus planes y, finalmente, adopta la firme resolución de ser literato de éxito en Madrid. No se profundiza demasiado en este cambio de parecer del protagonista; simplemente explica cómo, tras escribir un artículo con las ideas que se habían gestado en su cabeza, queda decidido su futuro: “Hice un artículo —yo así lo llamaba— bien repleto, bien macizo de toda la fraseología picada de uso que se conserva en los viejos almacenes literarios, y se lo leía a mi padre, a mi madre, a todos mis amigos. ¡Oh, y qué pronto quedó hecha la luz en mi destino!” (2009: 152).

De nuevo, la voluntad cobra un papel principal en la lucha por el objeto de sus aspiraciones: escribir una obra que le proporcione la gloria en la capital.

Me lancé a la acción; llegué a compenetrarme con ella. Había llegado el momento definitivo de la pelea. Desde aquel punto, y por un efecto de hipnotismo particular, que luego me ha sobrevenido con frecuencia en la vida, fui, durante una porción de meses seguidos, voluntad y cerebro de los pies a la cabeza. (2009: 155).

A la lectura febril sucede una etapa dedicada al pensamiento, que el personaje vive también de manera frenética, casi sacrificada, como él mismo apunta :

Me entregué al laboreo del pensamiento; hice de mi vida lo que el minero de la suya: sumirla en profundidades muy hondas, a ver si lograba arrancar con mis manos un pedazo tan grande como me fuera posible, de cualquier metal precioso; y conseguí ahondar tanto en mis audaces meditaciones, llegar y recorrer zonas tan inexploradas por los otros trabajadores que me

acompañaban o me habían precedido en la explotación de la misma galería; pensar, analizar, inquirir en un tan soberano desprecio de todos los accidentes materiales de la vida, que al cabo de poco tiempo volví a subir a la atmósfera respirable con ideas bastantes para llenar apretadamente las páginas de veinte libros. Decididamente yo tenía extraña vocación al sacrificio. (2009: 156)

Por último, se decide a escribir, con el mismo ardor que había caracterizado su condición de lector y de pensador.

El personaje no duda en recurrir a comportamientos caracterizados tanto por la obstinación como por la puerilidad para lograr sus metas; en este caso, el permiso paterno para desplazarse a Madrid: “rogar, suplicar, llorar, ofrecer garantías de que no había de morirme en Madrid, aún viviendo solo; tirarme al suelo y entregarme a una de esas rabietas soeces con que los niños mal educados tratan de imponer sus caprichos a la gente que los rodea...y hasta amenazar a mi familia con que me mataría si no me dejaban satisfacer mi improrrogable deseo de marcha” (2009: 156-157).

La voluntad es, para Carlos, un elemento determinante en el éxito: “Ahora pienso, cuando evoco esos recuerdos, que tal vez la voluntad pueda tener en determinadas ocasiones la misma fuerza de ponderación que el genio, [...]” y más adelante, al preguntarse por la posibilidad de intervención de las fuerzas de la naturaleza en la consecución de unos objetivos marcados, añade: “Parece que esta pregunta puede formularse desde el momento en que han existido hombres que, con más obstinación de carácter que con verdadero talento, han logrado abrir fistulas artificiales a las montañas en todas direcciones, y aun arrancarlas de cuajo si ha sido necesario” (2009: 155).

Se plantea la voluntad como una actitud vital, un “hipnotismo particular” tan poderoso como el genio, o incluso más. Mediante estas afirmaciones, además de retratar su carácter, Carlos ofrece una serie de prometedoras expectativas sobre su próxima experiencia madrileña: si la voluntad desempeña un determinante papel en la consecución de la gloria, el futuro de Carlos sólo puede predecirse en clave optimista. El personaje aúna una férrea obstinación y una formación sólida, adquirida en un internado que ofrecía “la enseñanza más completa de cuantas se daban en Cádiz” (2009: 144).

A pesar de la demostración inicial de la energía que habita en el carácter del personaje, una vez que éste llega a Madrid y conoce a Julia, sus acciones se alejan del ámbito profesional y se orientan casi exclusivamente a la consecución del amor de la mujer, en un primer momento, y al disfrute de los placeres de la relación después. La determinación se enfoca a fines sensuales, de búsqueda y disfrute de

la belleza, y se aleja, por tanto, de fines prácticos. Carlos sacrifica sus tareas en la redacción del periódico, que le hubieran asegurado un porvenir como redactor, por permanecer junto a su idolatrada Julia, cuyo amor considera digno de mayor valía que un puesto en cualquier periódico. Julia es para Carlos arte, belleza, sensualidad; sólo un privilegiado podría estar llamado a disfrutar de semejantes dones. Por el contrario, considera que la labor de redactor está al alcance de cualquiera. La siguiente declaración del personaje ilustra esta actitud, tan cercana a la del propio Alejandro Sawa, que sería el germen de su desgracia:

Un periódico, pertenecer a la redacción de un periódico —ya me parecía eso cosa fácil— lo consigue cualquiera. Un amor sí que no. Y el amor de una mujer tan mágicamente hermosa como Julia, más todavía, más difícil todavía. De esas gangas no entran muchas en libra, que digamos. (2009: 195).

Cuando Julia abandona a Carlos, este no encuentra ya dónde dirigir sus esfuerzos: el periodismo está corrupto y se niega a vender su pluma a una causa deshonesto. Julia, en cuyo interior anida también el vicio y la enfermedad moral, ha regresado con su marido. Ninguna casa editorial acepta imprimir sus trabajos, a pesar de que las ha recorrido prácticamente todas. Aunque en un primer momento no se arredra ante los fracasados intentos de publicar su producción literaria, el desprecio de los impresores colma la paciencia del personaje, que no puede tolerar las humillaciones de este gremio: “Entonces fue cuando llegué a la hartura de mi paciencia. Entonces. Al oír que también los impresores me repudiaban como a un apestado.” (2009: 215).

La voluntad de triunfo profesional y sentimental que caracterizó al periodista queda entonces enterrada por los vicios propios de los ambientes marginales que frecuenta: el alcohol —“entonces fue cuando, acordándome de lo que hacían los sin ventura, los tristes, los miserables, los que estaban en el mismo caso que yo en las cinco partes del mundo, pedí consuelo al zumo fermentado de las cepas de todos los países” (2009: 223)— y el juego —“una noche, estando jugando al dominó con unos borrachos en el fondo de una taberna, [...]” (2009: 225)—.

La última acción que realiza el protagonista se anuncia desde el comienzo de la novela: el suicidio. La obra se plantea como “un pedazo de documento humano”, dedicado a la juventud y escrito “en el momento preciso de volver la espalda al enemigo, de desertar del campo de operaciones” (2009: 115). La escritura de ese “documento humano” habría precedido, por tanto, al sacrificio de Carlos, tal como sugiere el protagonista cuando afirma que “hace veinte días que estoy arreglando mis asuntos, poniendo en orden mi maleta para el viaje eterno, [...]” (2009: 116).

## 10.4.b.iii. Signos de relación

Carlos alude en sus memorias a su relación con la familia, fundamentalmente antes de abandonar Cádiz, y con las mujeres: con Julia y con Carmen. No se relaciona con nadie más, reconoce que no tiene ningún amigo en Madrid y que, por tanto, no podía recurrir a nadie en busca de auxilio económico.

*Relación con la familia*

La relación de Carlos con su familia se establece en un primer momento en términos de protección: recibe la protección de unos padres muy preocupados por su formación intelectual y por su futuro pero que, sin embargo, no intervienen en las decisiones del joven ni frustran su plan de trasladarse a la corte.

Una vez que Carlos está en Madrid, la relación es de engaño: los padres del protagonista están convencidos de que su hijo ha logrado el éxito en Madrid, pues en sus cartas les miente sobre su situación. Reconoce que no puede pedir dinero en su casa porque había escrito para decirles que tenía un gran sueldo en *La Voz Pública*, y que publicaba además en una porción de periódicos madrileños “artículos espléndidamente retribuidos” (2009: 208). La angustia que provoca a Carlos la necesidad económica no es mayor que su orgullo: no se atreve a confesar el embuste y pedir auxilio a sus familiares. Sólo cuando su situación es realmente desesperada se decide a recurrir a sus familiares para obtener ayuda económica, pero incluso entonces les oculta su verdadera situación:

Explicaba mi petición por la circunstancia de que me había salido del periódico con ánimo de consagrar toda mi inspiración y todo mi tiempo a la tarea de escribir un libro que quería hacer todo lo grande que me fuera posible; y de modo que mi familia no se apercibiera del estado de mi espíritu, aumenté en la carta cuantas mentiras brillantes se me ocurrieron, hasta hacer de ella la más loca página de alegría que haya escrito nunca. (2009: 218).

El protagonista presenta la relación con su madre en clave de profunda admiración. Se refiere a ella con palabras cargadas de ternura y afecto: “Quisiera en estos momentos ser un poco creyente de la gloria católica para tener el derecho de comparar a mi madre con un ángel. No puedo hacerlo, y tendré que contentarme, a este propósito, con decir de ella que era una mujer sublime” (2009: 148).

Es el miembro de la familia al que Carlos más alude en sus recuerdos y de ella se destaca el lógico afán de protección maternal –con cierta ironía, Carlos comenta el elevado número de nombres que recibió al ser bautizado, para cumplir con el deseo materno de encomendar al santoral su protección– y su comprensión.

En el quinto libro, Carlos realiza una sentida invocación a su madre, cuyo recuerdo viene propiciado por la descripción de los preparativos del viaje a Madrid: “¡Madre mía! Madre. Madre. Ha querido la suerte que sea yo el primer tripulante de tu barca que ha caído al agua. No me empujó nadie, me tiré yo solo.” (2009: 159).

Según documenta Amelina Correa Ramón, Sawa debió sentir por su madre una gran devoción durante toda su vida (2008: 231). En *Iluminaciones en la sombra*, el malogrado escritor relata su pesar por entristecerla con sus lamentos y sus esfuerzos por alegrarla: “El otro día tuve la inconsciencia de mostrarle a mi madre algunos trozos –fibras iba a decir– de estos apuntes, y la hice llorar con su lectura. Hoy, como quien coloca un exvoto sobre el pedestal de una santa, voy a pasar la tarde en su compañía y a leerle los tres actos de mi comedia *¡A Madrid!*<sup>411</sup> para hacerla reír a carcajadas.” (2009b: 66).

La relación entre Carlos y su padre se establece en clave menos emocional y más práctica. Es él quien se preocupa por encontrar el mejor colegio para su hijo, y se alegra de que éste obtenga finalmente el título de Bachiller. A diferencia de la materno-filial, la relación entre padre e hijo no estaba marcada por el calor afectivo: Carlos apunta que le su padre de dio uno de los “besos raros que él acostumbraba” al conocer la noticia de la obtención de su título de Bachiller (2009: 148). El padre permite a Carlos dedicar todo un año a decidir qué carrera quería escoger para convertirse a través de ella en un hombre de provecho. Si bien no relata este punto con tono de reproche, sí comenta que aquel año fue nefasto para él, seguramente porque, aunque no lo especifica, fue entonces cuando su naturaleza sensible e ilusa comenzó a orientarse hacia la búsqueda de la belleza y el placer sensual a través de la contemplación del paisaje y de las primeras tentativas literarias.

Aquel año de espera fue mi perdición. Me pasaba los días enteros en una completa abstracción amorosa; contemplando al mar con infinitas ternuras de enamorado; y cuando al caer la tarde volvía a casa, [...] entonces dábame a buscar en todos los libros que hallaba a mano la palabra enigmática que el mar no había sabido revelarme. (2009: 149).

Ambos progenitores permiten a Carlos cumplir su objetivo: salir de su Cádiz natal y emprender en Madrid la carrera literaria. No resultan un obstáculo para que Carlos cumpla con sus anhelos; no obstante, el joven recuerda los reparos de sus padres sobre su marcha con nostalgia y afecto: “Y una porción de consideraciones, que ahora cuando las evoco las hallo tan admirables, como en aquella época, cuando

---

<sup>411</sup> Esta comedia no llegó a estrenarse y, según revela Correa Ramón, su texto no se ha conservado (2008: 230).

me las formulaban, me parecieron rutinarias y egoístas, repletas, rellenas del más antipático egoísmo. Odiosas.” (2009: 157). Carlos identifica la ausencia de impedimentos paternos con la terrible capacidad de la desgracia de imponerse y extender sus garras en la vida de una persona. La oposición paterna a su marcha quizá le hubiera librado del aciago destino que le aguardaba en Madrid, pero los comentarios de Carlos parecen apuntar a la creencia en un futuro predeterminado y que en su caso resulta funesto.

Es significativo el hecho de que apenas se dice nada sobre el carácter de los progenitores de Carlos. El determinismo genético, que en novelas anteriores de Sawa como *Crimen legal* o *La mujer de todo el mundo*, constituye un elemento determinante en la caracterización y el devenir de los protagonistas, en *Declaración de un vencido* apenas se percibe. Encontramos, en cambio, un determinismo de tipo social: es la sociedad la que reproduce sus males en los jóvenes que se incorporan activamente a ella.

### *Relación con Julia*

El amor de Julia convierte a Carlos en un ser infame, su influencia es “más nociva que la pasión literaria” (2009: 182). Así lo afirma el malogrado literato, para quien el amor se define en clave patológica, como revela la siguiente reflexión del personaje sobre la capacidad del amor, y por tanto del elemento femenino, para perder y condenar la vida de un hombre:

Una noche de alegría completa, en el momento en que mira a la mujer que tiene al lado, que es suya, muy suya y muy hermosa; al llevarse alegremente la copa de vida a los labios; en el instante en que celebra el más grande apogeo de ventura a que había trepado nunca, llega la desgracia y lo hiere en la cabeza y en el pecho. No nota nada al principio. Es muy hermosa la mujer que tiene a su vera, y el vino con que se regodea es muy aromático y muy añejo. Pero al salir a la calle, al abandonar los brazos de la hembra en cuyo seno ha libado el único placer completo que existe sobre la tierra, siente congojas, desfallecimientos, menos luz debajo del cráneo que de ordinario, como si la vida se le agotara. (2009: 183).

Ni los amigos, ni la familia ni la religión suponen consuelo para el enamorado, cuya condena es ya irremisible:

Llama a sus amigos, les pide consuelo. No lo halla, no se lo dan, y se desespera. Llama entonces a Dios, y Dios no lo atiende. Invoca a la Madre mortal que ha parido a Jesucristo, invoca a la suerte. Nada. La vida es ya un desierto para él, y nadie lo oye. Lloro. ¡Ah!, pero es inútil. Le ha rozado con el ala la desgracia al pasar por su lado, y hételo ya perdido para siempre. (2009: 183)<sup>412</sup>.

---

<sup>412</sup> Una idea similar, de amor como irrefrenable desventura, desarrolla el autor en *Iluminaciones en la sombra*:

La mujer resulta, por tanto, la perdición de todo hombre que de ella se enamora. Esta fatídica visión del amor y, por extensión, de la mujer, se opone a la que Sawa ofreció en uno de sus escritos periodísticos de juventud, titulado “Caridad” y aparecido en la publicación que él mismo fundó, *Ecos de Juventud*. La caridad brillaría con más fuerza en el elemento femenino, que es por naturaleza quien ha de hacer feliz la vida del hombre:

En la mujer, esa bella mitad del género humano, ese astro vivificador de la humanidad, esa sublime y elocuente creación del Todopoderoso, reside en ella con más vigor y fuerza la bella y sentida virtud de que me ocupo; en la mujer donde todo es sentimentalismo, donde todo es fuego, donde reside la sensibilidad humana en su mayor esplendor, es también donde reside esa multitud de virtudes colocadas por el sublime Hacedor, para hacer feliz la vida del hombre: sin ella todo sería en el mundo monotoneidad, todo tristeza; todo parecería existir sin la animación propia de los lugares habitados por el hombre. (2008: 10).

Carlos mantiene con Julia una relación marcada por los extremos, la pasión desbordada y el culto a la belleza. El personaje admira a la mujer casi con frenesí místico y esta idolatría marca el carácter de la relación entre ambos. Julia es objeto de adoración casi fetichista por parte de Carlos: “Adorar a Julia era para mí el más sagrado de los ministerios, y recuerdo haber pasado noches enteras en un perfecto olvido de la vida humana, contemplando de rodillas el hermoso cuerpo desnudo de Julia, que reposaba imponente de armonía y de gracia sobre las sábanas del lecho.” (2009: 208). El vínculo que une al personaje con la mujer es eterno, porque se eleva sobre lo contingente para situarse en el terreno del culto obsesivo.

La caracterización externa que nos ofrece la novela de la mujer se aleja del feísmo naturalista y responde más bien a un entusiasta parnasianismo. Esta armonía de estéticas contrapuestas no es extraña en la trayectoria de Alejandro Sawa, tal como ha puesto de relieve Gutiérrez Carbajo. “Sawa es experto en concertar posiciones opuestas, y su pesimismo decadentista no es incompatible con la exaltación parnasiana, a la hora de caracterizar ‘externamente’ a Julia” (2009: 93). Para Amelina Correa Ramón, el culto a la belleza y su exaltación son claves en el conjunto de la obra de Sawa, y se manifiestan fundamentalmente en la descripción de la naturaleza o de la mujer (1993: 171-172). La de Julia responde perfectamente a esa devoción a la belleza:

---

Un hombre y una mujer, de fisionomía moral más o menos definida, se encuentran por la vida, se olisquean como los brutos o se saludan arrobados como los serafines de Swedenborg y se ayuntan. Los ha rozado con sus alas el amor al pasar junto a ellos. Están ya para siempre, o para un largo lapso de tiempo, malditos y bendecidos. ¡El juego bello y terrible! (2009b: 63).

Hay que combinar el rosa más delicado con el blanco más puro para formar idea de la entonación general de su cara. Los pétalos internos, casi carnosos, de algunas camelias blancas pueden ofrecer a las imaginaciones potentes idea vaga, pero de todos modos casi extraña a la realidad, de lo que era, como color, el rostro de mi bien amada. Sólo quien haya visto fundirse el oro en el crisol de los fabricantes de joyas, y haya reparado también el efecto de luz que arranca el sol del Mediodía a la corteza brillante de las naranjas suspendidas de sus ramas; sólo quien, habiendo vivido en Londres, haya ido a los parterres de Hyde-Park para recordar el sol de la patria, mirando y admirando las cabecitas rubias de los niños ingleses, los más hermosos bebés del mundo, puede llegar al concepto, que yo quisiera grabar en esta página con un instrumento punzante que le diera relieve, de lo que era, más que como color, como luz, la cabeza de mi amada. Como forma, era un prodigio de armonía realizado por la línea curva. Tenía oscuros los ojos y alegre la mirada; los párpados eran rasgados como los de las orientales, y yo no he podido nunca encontrar palabras para expresar el prodigioso dibujo de las cejas de aquella mujer, sino diciendo que eran la más grande perfección que he admirado en la vida. (2009: 192).

Este fragmento es, probablemente, el más luminoso y vitalista de toda una novela caracterizada por el tono lúgubre y derrotado. El protagonista anticipa su propósito de ofrecer una radiante descripción de la mujer cuyo recuerdo aún le es doloroso: “Tengo que levantar escombros de ilusiones; tengo que apretar mucho en el pecho, de modo que no salga sangre de la herida que me mata, si he de conseguir, como me propongo, hacer luminosa esta página con la descripción de cómo era Julia externamente, de piel para afuera” (2009: 191).

De forma puntual, se emplea el mecanismo de la animalización, tan propio del naturalismo, para dar cuenta de los atributos de Julia, aunque su uso es moderado y dista mucho de las rudas descripciones en clave animal de otras novelas del autor<sup>413</sup>: “[...] y aquella naricita tan mona, que parece mentira que no fuera de la un ángel, aparecía hinchada de rabia, abierta como la de una yegua espantada” (2009: 198).

El interior de la mujer, sin embargo, no es tan perfecto como su exterior: “Por dentro, íntimamente, como ser afectivo, como organismo pensante, no quiero decir que Julia fuera deforme, pero sí que estaba

---

<sup>413</sup> La animalización en las descripciones de personajes era un recurso frecuente de la novela naturalista. “La figura humana se animaliza, degradándose en un progresivo embrutecimiento, tanto físico como espiritual”, apunta Allen Phillips sobre los personajes de Sawa (1976: 172). Las descripciones de otros personajes femeninos de la novelística de Sawa inciden con mayor rudeza en la comparación de rasgos y costumbres con los de animales. Por ejemplo, de Noemí, la prostituta de *Crimen legal*, se dice que “su naturaleza marrullera de gata aficionada a revolcarse por las alfombras y a lavarse la cara de espalda al sol” (2012). En la misma novela, se presenta a Rafaela y Vicenta de la siguiente manera: “abatidas las cabezas como bestias de labranza después de haber concluido la fatigosa labor de la jornada”. La condesa del Zarzal, protagonista de *La mujer de todo el mundo*, tiene “la misma mirada brillante de lobo rabioso de hambre” (1885: 45), y la desgraciada Luisa se asemeja a una leona: “la virgen sacudió la cabeza con el elegante ademán de una leona nostálgica de sus amores del desierto” (1885: 60).



deformada” (2009: 193). La sociedad se ha servido de Julia para derrotar al protagonista, fenómeno que responde a un tratamiento naturalista del elemento femenino. Para Consuelo Pueblo Isla, desde el Naturalismo se asume que la mujer es una de las principales víctimas de la sociedad corrupta y que se ve por ello obligada a la prostitución y al servilismo (2006: 175).

La descripción de Julia se realiza desde la perspectiva de un hombre dolido y se aleja, por tanto, del cientifismo y la pretendida objetividad naturalista. La narración en primera persona explica que las palabras que se dedican a la mujer fatal cuyo amor ha perdido a Carlos rebosen admiración, pero también dolor y turbación.

Poco sabemos sobre los sentimientos de Julia hacia el protagonista; en cualquier caso, el vínculo que la une a él es de carácter menos sublime que el de Carlos y, por tanto, temporal. Carlos oculta a Julia con vergüenza su pésima situación económica, fruto de la inexistente remuneración que recibe en el periódico, pero cuando ésta descubre que su amante ha perdido su puesto de redactor en el periódico y que no logra publicar sus obras, le abandona para regresar con su marido y confirma con ello la “deformidad moral” a la que alude Carlos.

El amor de Julia le convierte en infame pero, por otro lado, Carlos no puede evitar sucumbir a la belleza femenina. No puede dejar de adorar a la mujer para dedicarse a otras tareas ni puede anteponer una plaza en la redacción de un periódico a pasar con ella una tarde. Estos rasgos de la relación de Carlos con el elemento femenino de la novela son signo del carácter poco práctico del protagonista: su relación con Julia es también relación con la belleza, con lo ideal, con aquello que necesariamente es superior a lo contingente y rutinario. El fracaso del personaje en el periodismo guarda estrecha relación con su ausencia de carácter práctico y con su sublime idealismo.

A través de la narración de los amores de Carlos con Julia, Sawa ofrece una serie de consideraciones respecto al amor y a las relaciones sentimentales que corresponden a las que el autor plasma en otros de sus escritos. El amor se presenta como sacrificio, como sentimiento finito incompatible con la pobreza y como una enfermedad; por ello, no puede sino apartar de la senda de la felicidad a quien lo padece.

Carlos examina su propia inocencia juvenil al pensar que el sacrificio no es el alimento del amor: “¡Insensato que yo era! ¿No había permanecido aguardando hasta entonces, sin salir a la calle para nada? ¿No había estado dando vueltas alrededor de su tranquilidad para apoderarme de ella? ¿No había entrado hasta su propia alcoba para hablarle de mi amor? ¿Pues qué significaba todo eso sino los

preparativos que preceden al sacrificio?” (2009: 199) y más adelante sentencia: “El amor se alimenta de sacrificio, como la hoguera se alimenta de leña” (2009: 200).

El amor es un sentimiento plenamente irracional y corpóreo: “Nos amamos Julia y yo en los tres primeros meses de nuestra existencia solidaria por toda la vida. Luego, ¡es claro!, sobrevino, si no el hastío, el cansancio cuando menos. Laxos los cuerpos y fortalecidas de músculos las ideas: sin potencialidad para amar en otra entraña que en el cerebro, como los corrompidos y los pensadores.” (2009: 210). El amor se entiende aquí como un mero impulso físico; extingible, por tanto. En este punto, el caso del protagonista del *El periodista*, de López Bago, es bien distinto, pues se enfatiza la fortaleza de los lazos afectivos de la familia del desdichado confeccionador.

La miseria no es compatible con un sentimiento cuyos pilares son, para Sawa, el dinero y el dolor: “El amor es un lujo de la naturaleza, no arde con otro combustible que con oro y sangre.” (2009: 211). En *Iluminaciones en la sombra*, insiste en la imposible coexistencia de infortunio y amor: “El amor no dura mucho en los hogares sin pan y sin lumbre... Quiero decir, en los hogares donde no hay bastante pan para ignorar el hambre, bastante lumbre para ignorar el frío.” (2009b: 93).

El amor supone, en definitiva, una enfermedad y es, por tanto, finito como lo es cualquier patología:

Se trata de una enfermedad perfectamente caracterizada, que puede matar y mata, con el mismo rigor que una tuberculosis o una fiebre maligna. Tiene zarpas para dar golpes y garras para hacer trizas. Por eso no sé de nadie que, haciendo vida íntima con una mujer, la ame toda su vida. ¿Quién es el que llega a los cincuenta años con una úlcera en el vientre o en la cabeza? (2009: 211).

Un amor concebido en clave constructiva, basado en confianza y el respeto mutuo y no en la traición y el erotismo aislado, le hubiera salvado. El personaje apunta esta idea al final de la novela: “Un amor me hubiera salvado. No amaba a nadie. Una gran fe me hubiera dado consuelo. No creía más que en mí mismo. El estudio me hubiera quizá transfigurado o aturdido. Le había cobrado horror a los libros.” (2009: 242).

### *Relación con Carmen*

Durante el último periodo de su vida, Carlos vive bajo la protección económica de una joven prostituta, Carmen. Poco antes de quitarse la vida, alude a ella en tono encomiástico: “¡Carmen, sobre todo!... una ramera, ¡seal, pero yo añado: la digna esposa de un miserable” (2009: 249).

La relación entre Carlos y Carmen se establece en clave de protección mutua: Carmen ofrece a Carlos protección económica —“No estaba unido a ella sino por la conveniencia y la fuerza de la costumbre” (2009: 241)— y Carmen encuentra en Carlos una suerte de protección sentimental. Carlos explica la dependencia emocional de Carmen por las duras condiciones de vida que le impone la prostitución: “Por eso, cuando, después de tener tan gran conocimiento de la miseria del hombre, se entregan de corazón a un hombre, hay que creer a cierra ojos que están perdidamente enamoradas de ese hombre, quien quiera que sea” (2009: 240).

A partir de su trato con Carmen, Carlos renuncia finalmente a su personalidad; ya no es Carlos Alvarado, el joven honrado venido a Madrid para triunfar en el periodismo y la literatura, sino *el querido de Pura la bonita* (2009: 239). Carlos alcanza a través de esta interesada relación la completa degradación moral: vive mantenido por una prostituta que está enamorada de él y de la que se aprovecha.

Pero yo no la amaba. Miseria moral, si queréis; pero había gastado con Julia todos mis afectos, y no podía darle a Carmen lo que no tenía. La amaba en frío, si es posible decirlo así, y me ocurría con ella, en los momentos más álgidos de mi entusiasmo, lo que a la madera: que ardía por un extremo, pero que estaba completamente frío por el otro. (2009: 241).

El amor no supone, en la novelística de Sawa, una fuente de renovación para la mujer prostituta, apunta Consolación Puebla (2006: 218). Esta afirmación podría matizarse: probablemente, porque no son relaciones basadas en el amor las que Sawa plantea entre sus personajes con prostitutas: en el caso de Ricardo, protagonista de *Crimen legal*, el motor de la relación con Noemí es el sexo, que está prohibido en su matrimonio, mientras que en Alvarado es la conveniencia la que le acerca a Carmen, por la que sólo llega a sentir un cariño casi paternal.

La descripción de Carmen no resulta tan plástica ni colorista como la de Julia. El protagonista evoca a través del recuerdo de la muchacha los inicios de su perdición moral, por lo que el tono es más sombrío. De Carmen se resaltan su juventud y sus rasgos casi infantiles, lo que refuerza la denuncia de la precaria situación de la mujer en la sociedad:

¡Una niña, una niñita, una criatura materialmente, con más apariencias de flor que de mujer, menudita, graciosa, mirándome tranquilamente con tamaños ojos negros que parece mentira que se hubieran acostumbrado tan pronto a ver de frente las lobregeces de la vida; ofreciéndose a mis miradas a mis caricias con el impudor sublime de una virgen india, ignorante de que las manifestaciones de su sexo son para nosotros, los civilizados, una vergüenza irredimible! (2009: 229).

Alvarado pasa con Carmen los días previos a su suicidio, aunque oculta en todo momento a la joven sus intenciones. La inocencia, vitalidad y candidez de Carmen contrastan con los oscuros sentimientos que alberga el protagonista durante sus últimas horas: “[...] nunca me pareció Carmen más bonita, ni más horrible la existencia, que en aquellos instantes” (2009: 245).

Merece especial atención la revelación que Carlos hace a Carmen sobre el motivo de su tristeza última. El protagonista le cuenta a la joven su propia historia, aunque plantea el relato como si le hubiera sucedido a un buen amigo suyo. En realidad, es la historia de su otro yo, del Carlos honrado, del Carlos anterior a la infamia, del Carlos que se oculta detrás de la máscara de la deshonra: “Llegamos a Madrid al mismo tiempo: él a ser un hombre útil y de provecho, y yo a hacer la vida que me has conocido.” (2009: 246). Aprovecha además para mencionar a Julia:

Ese joven vivía con una mujer a la que amaba con toda su alma, como yo a ti, pongo por ejemplo. Pero ella no era tan honrada como tú; pertenecía a una extracción social que es la más antipática de todas, la horrible clase media española, y abandonó a mi amigo al notar que su suerte también lo dejaba, al sentirlo tan pobre; pero lo abandonó en frío, sin comunicarle su proyecto: de la noche a la mañana, como generalmente se dice. Entonces mi amigo sufrió más de lo que tú puedes figurarte... (2009: 246).

#### 10.4.c. Consideraciones sobre el periodismo

Sawa alberga una concepción del periodista como moderno Prometeo que traslada a la novela. Escrita en 1887, Sawa llevaba en Madrid algunos años durante los cuales había podido conocer las dificultades y miserias de la prensa en la capital. El escritor se aparta puntualmente de la estética naturalista para ofrecer una novela en la que los ideales vinculados a la necesidad de regeneración ocupan un lugar destacado. La figura del periodista y escritor frustrado y vencido es el elemento mediante el que Sawa construye su particular denuncia de la sociedad.

Antes de analizar la presencia y consideraciones que sobre el periodismo se hacen en la novela, conviene conocer qué relación mantuvo Sawa con la prensa durante su vida y qué ideas y consideraciones albergaba el escritor sobre el oficio de periodista y el poder de la prensa.

*Alejandro Sawa y el periodismo: algunos datos e hitos*

La vinculación de Sawa con el periodismo ha sido estudiada por varios autores. Allen Phillips dedica un capítulo de su obra *Alejandro Sawa. Mito y realidad* a la faceta periodística del autor (1976: 236-314). Asimismo, ha abordado las colaboraciones periodísticas de Sawa Iris María Zavala, tanto en su estudio previo a *Iluminaciones en la sombra* (1986) como en el de *Crónicas de la bohemia* (2008). Jean Claude Mbarga, autor de una tesis titulada *Alejandro Sawa: novelística y periodismo*, consagra un capítulo de su trabajo al análisis de la obra periodística de Sawa. La biografía de Alejandro Sawa, escrita por la profesora Amelina Correa Ramón —*Alejandro Sawa, luces de bohemia* (2008)—, ofrece también multitud de detalles acerca de la relación de nuestro autor con las publicaciones periódicas de su tiempo. Luigi Motta realiza un breve repaso por la trayectoria literaria y vital de Alejandro Sawa en “Il giornalismo vitalista di Alejandro Sawa” (2002, <http://www.artifara.com/rivista1/testi/ASawa.asp>), en el que recoge sus influencias y amistades durante el periodo parisino del autor y, después, tras su regreso a Madrid.

Dada la existencia de los estudios anteriores, nos limitaremos aquí a ofrecer una síntesis sobre la relación de Sawa con la prensa que sirva de marco y de introducción al tratamiento que de la actividad periodística se hace en la novela *Declaración de un vencido*.

Alejandro Sawa colaboró hasta el final de sus días en prensa. Sus primeros textos periodísticos vieron la luz en Málaga, ciudad en la que creció. Después, cuando se trasladó a Madrid, siguió siendo un activo colaborador de las más destacadas publicaciones madrileñas de finales del XIX: *El Globo*, *El Resumen*, etc. Desde su regreso de París en 1896, el escritor se dedicó en exclusiva al periodismo, aunque la retribución que recibía era muy escasa y la ceguera que padeció durante sus últimos años de vida dificultaba enormemente la redacción de los textos.

La intención de Sawa antes de morir era recopilar parte de sus colaboraciones periodísticas, así como otros materiales (reflexiones, comentarios, intimidades, etc.) en una obra que llevaría por título *Iluminaciones en la sombra*. Finalmente, la obra se publicó en 1910 de manera póstuma gracias a la intervención de Ramón del Valle Inclán y Rubén Darío; este último escribió además el prólogo, a pesar de sus últimas desavenencias con Sawa<sup>414</sup>.

---

<sup>414</sup> La relación entre Darío y Sawa se rompió a raíz de unas crónicas que Sawa escribió para que el nicaragüense las publicase con su nombre, pero que nunca llegó a pagar a Sawa, a pesar de su precaria situación económica. Sobre esta cuestión escribe Amelina Correa en *Alejandro Sawa, luces de bohemia* (2008: 238-241).

En virtud de lo anterior, puede afirmarse que Sawa fue un buen conocedor de la realidad periodística y un activo participante de ella. De hecho, según documenta Correa Ramón (2008: 46-47), la atracción de Sawa por el periodismo comenzó en su juventud, cuando en marzo de 1877, unos días antes de cumplir quince años, se decidió a fundar junto a algunos amigos un periódico titulado *Ecos de Juventud. Revista semanal de Literatura, Ciencias y Artes*. La publicación se mantuvo al menos hasta diciembre de ese mismo año. A comienzos de abril de 1877 creó una nueva revista, *El Siglo XIX. Revista Decenal de Ciencias, Literatura y Artes*, y un año después, en 1878, fundó *La joven Málaga*, aunque de esta publicación sólo aparecieron dos números.

En el año 1879 Sawa llega a Madrid, y allí pronto logrará hacerse un hueco en las redacciones de algunas conocidas publicaciones de la capital. A través de Eugenio Sellés obtiene un puesto de redactor en el órgano del posibilismo de Castelar, *El Globo*. Su sueldo ascendía a veinte duros mensuales. *La Política* o *El Resumen* contaron también en sus páginas con las colaboraciones del joven Alejandro, que además seguía enviando textos a la prensa malagueña: *El Museo*, *El Mediodía*, *La Ilustración Andaluza*, etc. (Correa, 2008: 60). Durante esta primera etapa en Madrid, la actividad periodística de Sawa fue frenética, o al menos así lo afirmaba el escritor, según recoge Correa:

Su laboriosidad resulta febril, e incluso en alguna ocasión se disculpa por haber tardado en contestar una carta, aludiendo a los altos fines que persigue, con su característico apasionamiento. Así, por ejemplo, el 18 de diciembre de 1879 afirma: “No por negligencia ni por apatía he dejado de escribirte; [...] es tan excesivamente activa la vida que aquí llevo, que siempre me hallo jadeante —créelo— sin fuerzas para nada que no sea la persecución del ideal que trato de conquistar.” (2008: 60)

Suponemos que el ideal al que se refiere Sawa es el mismo que empuja al personaje de *Declaración de un vencido* a trasladarse a la capital: la gloria literaria. Tan febril actividad no resultó infructuosa: Sawa se integró pronto en el grupo de escritores y periodistas que se reunían en los cafés de la Puerta del Sol para compartir sus inquietudes de renovación y su desencanto con la sociedad. Luis París incluye el nombre y la prosopografía de Alejandro en la nómina de artistas que recoge en *Gente nueva* (París, s. f.: 103).

Sawa publicó, entre los años 1885 y 1888, su obra novelística: *La mujer de todo el mundo* en 1885, *Crimen legal* en 1886, *Declaración de un vencido* en 1887, *Noche* en 1888 y las novelas cortas *Criadero de curas* y *La sima de Igúzquiza*, ambas en 1888. No se sabe con certeza la fecha de su partida a París, pero Amelina Correa señala que en 1889 estaba ya allí, pues el autor afirma en un artículo publicado en 1904 que vivió desde la capital francesa la celebración del centenario de la Revolución, en 1889 (2008: 157). Sawa residió en París durante los años comprendidos entre 1889 y 1896, y allí disfrutó, según

dejó escrito, de su mejor etapa. A partir de su regreso de la capital francesa, su actividad se volcó completamente al periodismo y de este periodo data la mayoría de sus textos de prensa.

Gran parte de crónicas de Sawa son fácilmente accesibles en la actualidad: una selección de ellas integra *Iluminaciones en la sombra*, obra publicada cuando Sawa ya había muerto. El volumen *Crónicas de la bohemia*, cuyo estudio previo firman Iris M. Zavala y Emilio Chavarría, recoge más de 170 crónicas. Hay que apuntar que Sawa conocía de memoria muchos de sus textos aparecidos en prensa y, con frecuencia, publicaba más de una vez una misma crónica con escasas modificaciones, muchas veces sólo en el título. Por ello, las opiniones e ideas se repiten en textos diferentes, en varias ocasiones de manera literal. Si se tienen en cuenta las frecuentes duplicaciones y repeticiones de textos, el número de páginas que escribió realmente Sawa para los periódicos no es tan grande como parece a primera vista, señalan Phillips (1976: 239) y, también, Mbarga (1991: 927).

Se han propuesto algunas categorías y claves significativas para ordenar el conjunto de publicaciones periodísticas del autor de *Declaración de un vencido*. Con un criterio temático, Allen Phillips distingue cinco tipos de prosa en las crónicas de Sawa.

-Primer grupo: las que tratan de escritores y artistas, extranjeros y nacionales, o de figuras eminentes de la política y la sociedad: Verlaine, Musset, Baudelaire, Zola, Hugo, Rousseau, Maeterlinck, etc.

-Segundo grupo: los textos de tipo ideológico, en los que Sawa plantea conceptos o actitudes. Phillips cita títulos como “Ungibus et rostro” y “La ola negra”, sobre la política del Desastre, “Feminismo” o “Los superhombres de la política”.

-Tercer grupo: presentan narraciones, en forma de parábolas o alegorías, como “Banderín de enganche” (directamente relacionado con su novela corta *Criadero de curas*), “Seres dobles”, “La mujer enigma” o “Historia de una reina”.

-Cuarto grupo: prosas inspiradas en la actualidad, en los acontecimientos del día y que relatan anécdotas de la vida de Sawa. El interés de este grupo de textos está en su valor autobiográfico.

-Quinto grupo: textos breves o muy breves que aluden a un pensamiento puntual, a un sentimiento o a un estado de ánimo del autor. Algunos de ellos tienen carácter aforístico.

Jean Claude Mbarga propone una clasificación de los trabajos periodísticos de Sawa de acuerdo a las claves significativas de los textos periodísticos que publicó el autor dentro de *Iluminaciones en la sombra*. Distingue cuatro elementos fundamentales: la autobiografía, las iconografías, la radiografía socio-política y el entorno intelectual. Sobre el primero de ellos, Mbarga señala que el carácter autobiográfico de los textos que integran *Iluminaciones en la sombra* marca la diferencia con la producción novelística del

autor. Convendría matizar que en el caso de la novela *Declaración de un vencido*, esta afirmación pierde su validez, dado que la presencia de elementos autobiográficos ha sido puesta de relieve por Phillips (1976), Correa (2008), Zavala (2008) o Gutiérrez Carbajo (2009).

Al estilo periodístico de Sawa se ha referido Phillips para apuntar su carácter afirmativo y enfático y la habitual ausencia de lirismo. “La hermosa página impresionista, elaborada con todos los juegos de luz y de color, o base de un derroche de metáforas sensoriales, se encuentra pocas veces en la obra de Alejandro Sawa”, sostiene (1976: 241). Mbarga mantiene una postura diferente al respecto; considera que la poetización es uno de los rasgos que caracteriza la prosa periodística de nuestro autor: “Sawa concede una importancia relativa a la estética, sobre todo, a la musicalidad, a través de la presencia de la poesía en la prosa periodística, de algunos pasajes poéticos y de la reiteración. No se trataría de una musicalidad casual, sino rebuscada.” (1991: 979). En definitiva, la variedad de tono de sus escritos en prensa permiten estas visiones contrapuestas.

Para Alejandro Sawa, lo primero era la idea y, en consecuencia, todo quedaba a ella subsumido. El autor no fue nunca un escritor equilibrado: en su producción conviven los elementos ligados a la brutalidad del naturalismo con el simbolismo y el romanticismo que cultivó sobre todo a partir de sus días en París. Sus artículos periodísticos, compuestos en su mayoría cuando volvió de la capital francesa, responden a ese estilo simbolista, concentrado, esencial, que hace gala de una permanente comunión con la naturaleza y de un culto casi obsesivo a la belleza. Se percibe una incapacidad de disfrutar de otros pequeños placeres cotidianos, alejados del concepto de la alta belleza que embriagaba al autor y que por eso no aparecen en sus escritos. Phillips apunta que Sawa dijo categóricamente que le interesaban más las águilas que los ratones; de ahí su amor a todo lo sublime y su tendencia al engrandecimiento de todo (1976: 314). No obstante, el periodismo requiere también la capacidad de contemplar lo pequeño —los ratones, que diría Sawa— con mirada elevada, y quizá en ese terreno nuestro autor se mostró siempre más limitado.

### *La visión del periodismo para Sawa. El periodista o el moderno prometeo*

Nos interesa conocer qué visión tenía Sawa del periodismo y de los periodistas, pues en buena medida será esa percepción la que condicione la experiencia de Carlos Alvarado en la redacción de *La Voz Pública*. En este sentido, resulta muy reveladora una crónica publicada en 1903 con el título “Prensa moderna”. En ella, Sawa hace una defensa del periodismo como medio para el progreso y la instrucción



de los pueblos. El poder que poseen los periódicos les permite ejercer una importante influencia en los procesos políticos y sociales:

¡Admirable poder el de la prensa! A un solo periódico de Madrid, *La Iberia*, se atribuye la gloria de los más espaciosos boquetes abiertos en la muralla secular que ceñía con apremios de asfixia, como una armadura de hierro, a la vieja monarquía española; a un solo folículo de París, *La Lanterne*, los antecedentes armados de ira que prepararon en Francia la fecha del 14 de septiembre. (2008: 171).

Para Sawa, la prensa está estrechamente relacionada con la instrucción de los pueblos: “Aquel país donde la prensa es clamorosa y ardiente y suelta, es un país de redención. Donde no, el cielo está cuajado de tinieblas.” Aporta además un ejemplo que ilustra sus palabras con un matiz humorístico: “¿Se concibe, en efecto, la existencia de un periódico con todas sus alas desplegadas en Turquía o en Zululandia?” (2008: 171-172).

Sawa ofrece también otro tipo de razones para justificar su defensa de los papeles periódicos: en ellos han firmado las más destacadas plumas; “no hay un solo nombre de todos cuantos forman el santoral de las letras que no haya tenido a honor el acercarse más íntimamente a nosotros desde gran tornavoz familiar de la hoja periódica” (2008: 172). Menciona a su admirado Víctor Hugo, quien se acercó al pueblo a través de las páginas de la prensa: “quebró su actitud de estatua enhiesta para vivir en comunión espiritual punto menos que diaria con los lectores de los más vehementes periódicos que se publicaron en Francia durante la cerrazón del II Imperio” (2008: 172).

Especial interés revisten las palabras que Sawa dedicó a la labor del periodista. Entiende que la profesión periodística tiene una misión cuyo peligro y dificultad no son considerados por la sociedad en su justa medida. La tarea del periodista es arrojar luz, ofrecer la verdad, ser un “portaluz”, un moderno Prometeo, en definitiva. Como el héroe del mito clásico, en el cumplimiento de este deber resulta en ocasiones perjudicado:

Quejábase recientemente *El Imparcial* en iluminados y agudísimos conceptos, por los que asomaba de vez en cuando el casi doloroso sonreír de la más fina ironía; quejábase, digo, de lo duro de la profesión, de las contrariedades que oculta. “Honroso oficio es el de la prensa — dice—, pero como ninguno, áspero y difícil”. ¡Claro! ¡Como que el periodista es un portaluz! Y con tal que alumbre, ¡qué importa si la antorcha quema la mano que la pasea! (Sawa, 2008: 171).

Emplea una metáfora cargada de fuerza y referencias mitológicas para ilustrar la complicada e injustamente valorada misión del periodista: ofrecer la verdad a los lectores, arrojar luz sobre las sombras de la sociedad. En el comienzo de la cita, Sawa alude a un fondo de *El Imparcial*, publicado el

20 de enero de 1903. En él, desde el periódico denuncian los injustificados ataques que la prensa recibe desde todos los sectores:

Honroso oficio es el de la prensa, pero como ninguno áspero y difícil. Un día ocurrentes señalar la desunión de los liberales con el vivo deseo de verlos reconstituidos y fuertes, y los liberales nos disciernen el diploma de críticos negativos. Otro día, examinando los prolegómenos ministeriales de este o aquel miembro del gobierno, pensamos que el acierto no se insinúa convenientemente para la definitiva eficacia de la obra. Y los amigos del gobierno diputan por impaciente nuestro juicio y casi por intolerable nuestra independencia. No se quiere que el agua por nosotros servida sea hirviendo ni fría: se nos pide tibia e insustancial como aquella de que habla la Escritura. (“De la esperanza al peligro”, *El Imparcial*, 20-1-1903)

En una de sus primeras contribuciones en prensa, en 1877, Sawa apuntaba ya la idea del infortunio como eterno compañero de aquellos que arrojan luz sobre las tinieblas de la sociedad:

El infortunio ha sido considerado en todos los tiempos y edades como el amigo más inseparable de esos hombres que, verdaderos nuncios de Dios, traen al mundo una misión divina: de esas verdaderas antorchas de luz que hacen convertir lo ignoto en conocido, el error en verdad, la tesis en antítesis, y cuyos nombres después de haber sufrido mil embates contra la voluble y descontentadiza rueda de la fortuna, vienen a tomar parte y a ilustrar el sublime libro de la inmortalidad. (2008: 3).

El periodista es uno de esos seres destinados a portar y señalar la verdad y no es extraño, por tanto, que la desgracia acompañe la vida de quienes se dedican a la prensa.

Especialmente interesante resulta, asimismo, la concepción de Sawa del buen periodista: “no es el más insigne periodista el que escribe mejor, sino el que comprende y maneja mayor número de postulados intelectuales” (2008: 172). Esta postura se aleja radicalmente de las ideas que plantea Rafael Mainar (1906), para quien el mejor periodista no es el que más conocimientos posee sino el que más eficazmente comunica. Para el escritor, continúa Sawa, las ideas son esenciales, de acuerdo al concepto de prensa como medio para ilustrar a la sociedad. Menciona la postura de Flaubert sobre la prensa – “censuraba la rapidez de sus prosas, la precipitación y ligereza forzada de sus juicios” (2008: 172)– y afirma que el gran novelista francés no llegó a comprender realmente el poder potencial del periodismo: “Pero eso era la prensa de ayer. La de ahora, apropiándose el altanero precepto de Ruskin de que la belleza y la dificultad van unidas, ha podido dar la batalla al libro y resultar vencedora de todos los episodios de la acción.” (2008: 172). Aunque no especifica cuál es exactamente su concepto de “prensa moderna”, el autor sugiere a través de las palabras anteriores que la modernidad en el periodismo va ligada a la reflexión que debe primar en los textos. De ese modo, no sólo se huye de la rapidez y ligereza

que censuraba Flaubert; además, el periodista cumple así con su misión de ilustrar al pueblo de manera continua. Es ésta una postura idealista que se enfrentaba al curso de la prensa de finales de siglo.

Estas afirmaciones sobre la prensa y los periodistas, realizadas en tono encomiástico, tienen su contrapunto en las aseveraciones con las que Sawa cierra su crónica. Aunque es motor de progreso e índice de ilustración, la prensa puede emplearse también a modo de eficaz herramienta para el mal:

Tiene la prensa en su historia un lado negativo que espanta el ánimo. Como espada de dos filos, hierde también al que maneja. Apta para el bien, no lo es menos para el mal. Aconseja, y asesora y dirige, pero también corrompe. Es como un viejo profesor glorioso, atacado a veces por crepúsculos de vesania. Yerra, y sus equivocaciones pueden convertirse en las letras iniciales de un desastre histórico. (2008: 172).

*Declaración de un vencido* muestra esa cara oculta de la prensa, la que hierde a los que en ella escriben, la que engaña a los lectores y se deja inficionar de la corrupción generalizada de la sociedad, en vez de denunciarla y combatirla como sería su deber. En la novela, el periodismo está corrupto y no se atisba un ápice de virtud en él, lo que contrasta con las laudatorias palabras que dirige a la profesión y a los que la cultivan en el artículo “Prensa moderna”.

En *Iluminaciones en la sombra* también muestra una imagen sombría del periodismo; en este caso, por los titulares que ha de ofrecer: “Y así sigue, interminable y medrosa, la lúgubre teoría de noticias desoladoras en los periódicos: “Los suicidios de ayer”, “Accidentes del trabajo”, “Los dramas del amor”, “El hambre en la India”, “Choque de trenes”, “Herido a martillazos”, “La guerra en Marruecos”, “Obreros sin trabajo”...” (2009b: 93).

Sawa escribe la historia de Carlos Alvarado más de una década antes de publicar la crónica a la que nos hemos referido, y es la única de sus obras en las que el periodismo y el periodista cobran relevancia. Carlos tenía que enfrentarse a una prensa corrupta para que el mensaje de necesaria regeneración social cobrase todo su sentido. La visión negativa de la prensa que se ofrece en *Declaración de un vencido* no sólo era fruto de la particular concepción que Sawa albergaba del periodismo y de los que lo practicaban; además viene exigida por la fatalidad que caracteriza la vida del protagonista: un triunfo en el ámbito periodístico por parte de Carlos Alvarado hubiera cambiado radicalmente el tono de la novela y también, posiblemente, su desenlace, por lo que el carácter doctrinal hubiera quedado desvirtuado.

En *Declaración de un vencido*, los periodistas aparecen como un grupo desdibujado que trabaja en la redacción de *La Voz Pública* y los que alude Carlos como “obreros del pensamiento”:

Allí, donde se reúnen en una labor civilizadora que debería ser reconocida sagrada, los esforzados obreros del pensamiento, alrededor de una misma lámpara, con la frente rendida por el peso de las mismas ideas y el corazón lleno de los mismos arrebatos generosos. En la redacción, y no en otro sitio. (2009: 177).

No se menciona a ningún periodista en concreto de todos aquellos que componen la redacción del periódico. Sin embargo, antes de entrar a trabajar a las oficinas del *La Voz*, Carlos se cruza por la calle con un antiguo amigo de Cádiz que ahora trabaja en varias publicaciones de la capital. Este le cuenta que gana mucho dinero escribiendo en los periódicos de la corte y que se relaciona con los hombres más notables. Carlos sospecha que la vida de su amigo no es tan próspera como éste le asegura, pues le pide cinco duros. Justifica el envilecimiento de su amigo por los aires de la corte:

No sé, pero creo que ese antiguo amigo de la infancia, a quien continúo viendo con su aspecto cándido de niño, con la misma expresión, un poco azorada, que tenía hace diez años, ha sido capaz de engañarme, de ver en mí lo que muchos miserables tienen la bajeza de ver en la criatura racional: un objeto de explotación; creo también que el aire de Madrid le ha envenenado la sangre, convirtiéndole en malo. ¡Es mucha cosa esa, señor, de que sólo los imbéciles puedan ser completamente buenos en este triste mundo! (2009: 171)

Además se alude en la novela a dos directores de periódicos, el de la publicación local en la que Carlos inserta sus escritos por vez primera y el de *La Voz Pública*. La referencia al primero apenas aporta datos sobre su perfil periodístico, pero Carlos lo denomina “jornalero de las letras”. Del segundo se destaca su armonía con el aspecto desastroso y dejado de la redacción y la oficina en la que desempeña su labor: “El director guardaba analogía con la casa; queda descrito, y también mi desengaño” (2009: 177). La impresión que el personaje causa a Carlos no es positiva: “[...] me pareció malhumorado y hasta impertinente, como un hombre que no ha dormido todo lo que necesita” (2009: 177). Más adelante insiste en su aspecto cansado al referirse a él como “aquel hombre medio dormido” (2009: 178). Cuando consigue un puesto sin sueldo y a prueba en el periódico, la alegría le lleva a considerar al director bajo otra luz: “¡Y, sobre todo, acababa de llamarme compañero uno de los primeros periodistas de la nación!” (2009: 179).

Curiosamente, también se dedica al periodismo el marido de Julia, seguramente con mayor fortuna que Carlos. Julia abandona al protagonista para regresar con su esposo, quien le proporciona una existencia más próspera. Es significativo que el antagonista de Carlos en materia de amores comparta con él la

profesión: la rectitud moral le aleja del periodismo y de la mujer que desea; sin embargo, el marido de Julia representa un modelo distinto de periodista, cuyo éxito se opone a la desgracia de Carlos.

Sawa no ofrece descripciones detalladas de aquellos que se dedican a la profesión periodística; no obstante, señala el carácter desordenado de sus vidas. Carlos reconoce que desde que trabaja en *La Voz*, su existencia estaba sometida a un horario desorganizado, que le obligaba a dormir de día, velar de noche y comer en la cama “como si estuviera enfermo” (2009: 185). Un régimen de vida igualmente extraño sigue el director del *La Voz*, pues cuando Carlos acude a la redacción en busca de un sueldo le dicen que el director está aún acostado. “Eran ya las cinco de la tarde cuando el periodista tuvo por conveniente levantarse”, señala el protagonista (2009: 209).

Esta vida caótica y carente de orden era la propia de la bohemia, en clara oposición con la acomodada existencia de la burguesía. El proletariado intelectual, categoría cercana a la de “jornaleros de las letras” en la que Sawa adscribe al periodista, se aleja de la masa no sólo en sus ideas, también en sus rutinas.

### *El periodismo de provincias y la literatura inofensiva*

La visión que se ofrece del periodismo realizado en provincias tiene connotaciones despectivas, a pesar de que la propia trayectoria periodística de Sawa comenzó con la fundación de periódicos locales. El protagonista alude a un concepto interesante: la “literatura inofensiva”. En el marco de la novela, se manejan los dos tipos de connotaciones que entraña el término: pertenecen a la literatura inofensiva las publicaciones galantes en clave romántica<sup>415</sup> que tienen el fin de halagar a las damas o aquellas que cantan en exaltados versos grandes ideales como la libertad. Pero también es “literatura inofensiva” la que no se enfrenta a la sociedad, aquella que no lucha por combatir sus males, la que cultivan aquellos que no se emplean en la regeneración de la sociedad.

---

<sup>415</sup> Sawa también se entregó en su juventud a este tipo de “literatura inofensiva”, al menos puntualmente. En *E/ Siglo XIX*, revista juvenil que él mismo había fundado, apareció un artículo suyo en alabanza de los atributos de una mujer que podría ser la depositaria de sus amores de juventud. El texto, publicado en 1877, lleva por título “Siempre la veo” y canta en clave romántica y con una afectada grandilocuencia —fruto probablemente de las lecturas juveniles— la belleza de una misteriosa y desdénosa dama. El texto va dedicado “A mi amiga la señorita doña T. R. Y R. A.”, a quien se describe como sigue:

Tus blondos rizos que a manera de perfumado céfiro encubre tu alabastrino pecho; tus lánguidos y ardientes ojos semejantes a dos mecheros de luz que comunican claridad, pero claridad divina, a la oscuridad en que yacía; tu incitadora boca a cuya expectación no se puede por menos de pensar en las delicias del Edén; tu rostro en fin copiado por el eterno para la formación del de sus querubines, [...] (2008: 26).

Caracteriza este tipo de escritos como “disparates” y “tonterías” que ni siquiera merecía la pena escribir pero que, paradójicamente, le habían permitido labrarse una cierta fama literaria en la zona:

Me entregué con pasión al vicio de la literatura inofensiva. Publiqué fragmentos de epopeya elogiando la nariz o los pies de Fulanita o Zutanita, y seguidillas cantando rabiosamente las excelencias de la libertad. Sólo cuando llegué a la hartura moral y material de aquella acumulación de disparates; cuando hube reunido un montón de tonterías impresas, alto como una pirámide egipcia, fue cuando vine en la cuenta de que todo aquello, con dar tanta fama – yo me había hecho de mi pedazo de popularidad en Cádiz y en veinte leguas a la redonda-, no valía la pena de ser escrito. (2009: 153-154).

Carlos continúa:

Y renunciando de una vez para siempre a la explotación de la imbecilidad humana, consagré todas las energías de que era susceptible en aquella época a escribir una obra seria que consagrara o aniquilara de una vez mi naciente reputación literaria. (2009: 153-154).

Merece la pena detenerse en el concepto de literatura inofensiva. El diario *La España*, en 1857, había publicado un artículo en su sección de “Variedades” con el título “Literatura menuda”, sintagma que se equipara al de “Literatura inofensiva”. Jovial, modesta, amena, sin pretensiones y valorada especialmente en el pasado: así es la literatura menuda o inofensiva según *La España*. La presentación que se hace de esta variedad literaria destaca sus virtudes, que son también las propias de una época anterior.

Tal es la calificación que da un amigo nuestro a aquella literatura inofensiva y modesta, a la par que jovial y amena, que nunca muestra pretensiones, y que siempre se acoge para su publicidad los tamaños mas diminutos. Esa literatura privaba mucho en tiempo de nuestros padres y abuelos: entonces no había periódicos ni folletines, ni las obras se daban por *entregas*, y se leía menos, aunque en cambio se leía mejor y con mas provecho; el pan estaba barato, y se criaba buena sangre; no había listas electorales ni tampoco listas de deportación y era general el buen humor... (“Variedades”, *La España*, 28-3-1857).

Una nueva alusión al concepto la encontramos en Clarín. El autor de los *Paliques* se considera a sí mismo “buhonero de la literatura menuda”, en un irónico alarde de modestia que realiza el marco de la fundación de la revista *La España Moderna*, en 1889, publicación dirigida por Lázaro Galdiano<sup>416</sup>.

<sup>416</sup> La revista fue fundada y sostenida por Lázaro Galdiano, que actuó como un auténtico mecenas. Comenzó a publicarse en el año 1889 y pretendía ser “para nuestra patria lo que para Francia *La Revue des Deux Mondes*: suma intelectual de la edad contemporánea, sin perder por ello, antes cultivándolo y extremando hasta donde razonablemente quepa, el carácter castizo y nacional”. *La España Moderna* dio a conocer autores de la talla de Tolstoi o Ibsem, aunque según apunta Sáiz no llegó a superar nunca los quinientos suscriptores, la mayoría en

También debe de andarse con cuidado en lo de buscar críticos para los libros que van saliendo la nueva Revista titulada *La España Moderna*. Tengo el honor de contarme en el número de sus colaboradores; pero esto no quita ni que dé la enhorabuena al editor y director por sus buenos ánimos y óptimo propósito, ni que le dirija alguna advertencia sumarásimas que ampliaré en otro periódico. (Porque ¡ay, yo, como otros varios, soy buhonero de la literatura menuda y atiendo a mis parroquianos sirviendo *paliques* domicilio, de redacción en redacción, de pueblo en pueblo). (“Palique”, *Madrid Cómico*, 23-2-1889).

En la cita se percibe una cierta ironía, derivada probablemente de la polémica que existía en la intelectualidad de finales del XIX entre los conocidos como “gente vieja”, grupo en el que se incluía la figura de Clarín y la “gente nueva”, uno de cuyos nombres más destacados fue Azorín. Más adelante se refiere precisamente a esta cuestión. Clarín realiza una serie de recomendaciones que considera que una revista recién fundada como *La España Moderna* debería seguir. La sexta prescripción alude a la necesidad de dotarse de buenos críticos literarios y no de “gente nueva”.

[...] 6.º Reconocer que en España para una Revista general lo primero, más exquisito y digno de cuidado es la literatura. Y contra el 6.º justamente peca *La España Moderna*, permitiendo que sección tan importante como la de la crítica de las obras literarias recientes caiga en manos de cualquiera, verbigracia, del Sr. Torromé, que si en él hubiera consistido, hubiese puesto en ridículo a mi buen amigo el joven y muy elocuente escritor Salvador Rueda. (*Ibidem*)

Concluye con una clara advertencia al director de la publicación, Lázaro Galdeano, y a Emilia Pardo Bazán, que ejercía la función de consejera:

¡Mucho cuidado, Sr. Lázaro! ¡Mucho cuidado, D. Emilia! Por ahí se va a abrir las puertas a los Aramises, Cartones, Juanes Ranas, Carreras y otra *gente nueva*. En cambio, me parece de perlas ver a tan estudiosos e inteligentes jóvenes como el Sr. Altamira analizando, en modesto examen-reseña, libros de la índole del titulado Sociología, debido al ilustrado profesor Sr. Salas. (“Palique”, *Madrid Cómico*, 23-2-1889).

Menciona a Aramis, seudónimo de su archienemigo Luis Bonafoux; Juan Rana, nombre tras el que se escondía el periodista Dionisio de las Heras, director además de la publicación satírica *Juan Rana*, y Cartón, seudónimo desconocido<sup>417</sup>. El joven cuyo mérito destaca, Rafael Altamira, pertenecía a la

---

América y en Europa (1996: 273). La revista publicó títulos tan destacados como *En torno al casticismo* de Unamuno o dos capítulos de *La Voluntad*, de José Martínez Ruiz; no obstante, la publicación no aglutinó nunca a los conocidos como *modernistas*, puesto que éstos formaron posteriormente sus propias revistas, entre otras *Helios*, *Renacimiento* o *Nuevo Mercurio*. *La España Moderna* se publicó hasta diciembre de 1914 (Saiz, 1998: 197).

<sup>417</sup> Reproducimos a continuación la cita completa de Clarín, puesto que en ella comenta los criterios que, a su juicio, debe seguir una revista recién fundada para convertirse en referente de publicación cultural. Destaca la insistencia en remunerar las colaboraciones y en hacerlo con exquisita puntualidad, lo que no era frecuente en la época.

Institución Libre de Enseñanza y colaboró en el primer número de la revista con el artículo “Tratado de Sociología (Rubio Cremades, 2013b). Evolución social y política. Primer parte, por M. Sales y Ferre..., Madrid 1888”, inserto en la sección “Notas bibliográficas”. Según apuntan María de los Ángeles Ayala y Javier Ramos Altamira, la relación entre Galdeano y Altamira se iniciaría con motivo del encargo de esta primera reseña, en enero de 1889 (2012: 18).

Parece, por tanto, que la literatura inofensiva, o menuda, a la que alude el personaje de Sawa en *Declaración de un vencido* guarda cierta relación con la generación de escritores y críticos a los que se llamó “gente vieja”<sup>418</sup>, por lo que cabría interpretar el comentario de Carlos acerca de la futilidad de la

---

El primer número de la revista del SR. Me ha parecido bien en general, y no dudo que eclipsará esta publicación a la *Revista de España* y al *Ateneo*, que ahora empieza, bajo los casi exclusivos auspicios de esos conservadores que, cuando no son ministros, se entretienen en ser hombres de genio y de *vasta ilustración*. Con un *Ateneo* dirigido por el Sr. Chichón, de protuberante memoria, y que copia todas las bobadas de las secciones, no se va a ninguna parte. *La España Moderna*, que según mis noticias tiene por consejero a tan ilustre publicista como Emilia Pardo Bazán, podrá llenar un verdadero vacío si cumple, entre otras, las siguientes condiciones: 1.º Pagar bien y a toca teja, y realizar su promesa de rechazar la colaboración gratuita. 2.º No tomar el gaito de la información indigesta, amontonada, irracional, maniática, sorda y muda y ciega, por la liebre de la erudición bien digerida, vidente, sistemática, fecundada y sugestiva. 3. No confundir las *categorías* impuestas por la política o con las categorías implícitas de la ciencia y del ingenio. 4. Procurar dar amenidad constante a la colección. 5.º Exigir que sea escritor todo el que colabore. 6.º Reconocer que en España para una Revista general lo primero, más exquisito y digno de cuidado es la literatura. Y contra el 6.º justamente peca *La España Moderna*, permitiendo que sección tan importante como la de la crítica de las obras literarias recientes caiga en manos de cualquiera, verbigracia, del Sr. Torrôme, que si en él hubiera consistido, hubiese puesto en ridículo a mi buen amigo el joven y muy elocuente escritor Salvador Rueda.

¡Mucho cuidado, Sr. Lázaro! ¡Mucho cuidado, D. Emilia! Por ahí se va a abrir las puertas a los Aramises, Cartones, Juanes Ranas, Carreras y otra *gente nueva*. En cambio, me parece de perlas ver a tan estudiosos e inteligentes jóvenes como el Sr. Altamira analizando, en modesto examen-reseña, libros de la índole del titulado *Sociología*, debido al ilustrado profesor Sr. Salas. De todas suertes, y como no hemos de reñir por Cánovas más o menos, doy la enhorabuena al empresario de *La España Moderna*.

Último consejo: debiera suprimirse el grabado de la portada. Aquella alegoría con tan pocas narices no conduce a nada práctico.

Y, sobre todo, pagar bien y con formalidad. Esa es la fija. (“Paliques”, *Madrid Cómic*, 23-2-1889)

<sup>418</sup> Dolores Thion señala que el concepto de *joven* se fue construyendo a finales del siglo XIX por oposición a *lo viejo*, hasta hacerse un hueco en el periodismo:

Así, poco a poco, el concepto de joven fue ganando precisión en los escritos de la prensa, -el único sector editorial que les era accesible- por construirse cada vez más con los rasgos de su propia identidad. A partir de 1897 se prodigaron los periódicos y revistas culturales bajo la bandera de la Gente Nueva: *Germinal*, *Vida Nueva*, *Don Quijote*, *Alma Española*, *La Vida Galante*, *Revista Nueva*... Los viejos ocupaban los grandes rotativos y revistas como *La Ilustración Española y Americana*, *La España Moderna*, *Gedeón*, *Gente Vieja*...

Sobre la polémica entre la *Gente Nueva* y la *Gente Vieja*, véase Thion, D. (1998). “Gente nueva versus Gente vieja: Martínez Ruiz y los hijos del siglo del Modernismo”, en *Azorín et la Génération de 1898*. IVème colloque international, Pau, Saint-Jean-de-Luz, 23, 24, 25 octobre 1997, Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour,



literatura inofensiva como una crítica hacia aquellos que la cultivan y se enorgullecen de hacerlo, como el mismo Clarín.

Regresemos a *Declaración de un vencido*. Carlos Alvarado aspira a una fama diferente; no a la propiciada por la composición de inocentes escritos cuyo fin es contentar a las damas. Pretende transmitir las propias energías, pasiones e inquietudes a la sociedad a través de una obra que necesariamente será *humana*. Sugieren sus palabras la imposibilidad de alcanzar esa fama desde la provincia, en donde la literatura inofensiva triunfa y es la que cosecha las reputaciones literarias. Madrid, con su influencia todopoderosa, otorgaría a su obra el prestigio necesario para entrar en la lista de las personalidades ilustres.

Me propuse llevar calor de mi sangre y electricidad de mis nervios a todas las páginas de esa obra, de *mi* obra, haciéndola de tal modo humana, que pudiera palpar entre las manos del lector con los estremecimientos de vida de los libros tallados para la inmortalidad... Y cuando la hubiera terminado, hacerla imprimir en Madrid, para que llevara el sello todopoderoso de la corte; y marchar a ella; y llegar a ser un hombre ilustre más, de la lista completa que yo me había aprendido de memoria... (2009: 154).

Ante todos estos proyectos de juventud, el personaje exclama desde la experiencia de la edad adulta: “¡Las audaces construcciones de los diez y seis años! ... *Gioventù, primavera della vita!*” (2009: 154). Carlos hubiera podido suscribir las palabras de Elías, el personaje protagonista de *El frac azul*, de Enrique Pérez Escrich, que revelan una misma añoranza de la vitalidad e ilusión juvenil:

Dichosa edad... período encantador de los sueños de color de rosa, de las alboradas sin nubes, en que todo sonríe en derredor de la juventud; dichosa edad en que hasta las lágrimas se derraman cantando, y con la hermosa sonrisa de la esperanza en los labios; dichosa edad en que el corazón exento de la abrumadora prosa de la vida, encuentra armonía hasta en el ruido de las cadenas y las tétricas paredes de una cárcel se revisten de los poéticos encantos de la primavera (1864: 332).

Sin embargo, Allen Philips ha señalado la gran diferencia entre los desenlaces de ambas novelas: “Si hay salida para Elías, no la hay para Carlos, quien encuentra todas las puertas cerradas” (1988: 398).

### *La corrupción*

La corrupción de la prensa impide que Carlos llegue a ejercer como moderno Prometeo de la Verdad. La realidad contrasta con la imagen ideal del periodista: no puede ser ese portaluz, porque la corrupción del poder y de los medios se interpone entre el periodista y la sociedad, impidiendo así la regeneración social.

El final de la relación de Carlos con el periodismo coincide con la definitiva extinción de sus amores con Julia y con el inicio de su verdadera miseria. Carlos escribe un duro artículo de crítica sobre uno de los políticos del momento, pero el director le revela que no puede publicarse porque, en realidad, ese personaje subvenciona en la sombra *La Voz Pública*. El periodista queda horrorizado ante semejante revelación, más aún cuando el director desvela que son muchos los políticos que eran intocables para el periódico “de oposición”. Carlos no lo duda y se despide de un periódico que, para él, ha perdido toda credibilidad: “Y entonces me negué a dos cosas. A seguir escuchando, y a escribir una sola línea más para aquel periódico embustero.” (2009: 213).

Sawa no ofrece una imagen esperanzadora del periodismo en la obra. El personaje encuentra que en todas las redacciones la corrupción era un fenómeno habitual: “Pero ¿qué eran las subvenciones vergonzosas de *La Voz Pública* sino *tortas y pan pintado* junto a lo que sorprendí, con náuseas de mi estómago, en las redacciones de los otros periódicos?” (2009: 215).

Durante la Restauración, fue una práctica más o menos habitual que los periódicos, sobre todo los que se consideraban “de partido” frente a la prensa “de empresa”, recibieran subvenciones procedentes de los fondos reservados del Gobierno<sup>419</sup>. En el caso que denuncia el protagonista de *Declaración de un vencido*, es el mismo Gobierno quien evita que se critique a ciertos políticos mediante esos pagos, por lo que la labor de oposición de *La Voz Pública* está orquestada desde el poder. Esta práctica también alcanzó a la prensa industrial o de empresa, como ha señalado María Dolores Sáiz:

En la práctica muchos periodistas se dejarían sobornar por los famosos “fondos de reptiles” del Ministerio de Gobernación, destinados a asuntos reservados. Y en el mismo sentido

---

<sup>419</sup> Para Juan Francisco Fuentes y Javier Fernández, estas redes de financiación clandestina, que eran a veces muy sofisticadas y sutiles, hay que entenderlas en el contexto de la gran obra de suplantación de la opinión pública que constituye el alma del régimen de la Restauración (1998: 145). Sobre esta cuestión, *vide* “Estructura subterránea de la prensa en la Restauración”, de Jesús Timoteo Álvarez, en *Madrid en la sociedad del siglo XIX: [I Coloquio de Historia Madrileña]* / Luis Enrique Otero Carvajal (ed. lit.), Ángel Bahamonde Magro (ed. lit.), Vol. 1, 1986, pp. 229-248.

actuarían los grupos de presión económicos, bien a través de sobornos directos o de juegos de influencias e intereses. (1996: 255).

El periódico *El Motín*, que estaba a cargo de José Nakens y Juan Vallejo y se caracterizaba por un combativo anticlericalismo, fue muy crítico con esta práctica. En el número del 25 de noviembre de 1899 publicó un suelto bajo el título “Fondos de reptiles”. En él, repasa las cantidades que cada ministerio destina a asuntos “reservados”, a “gastos imprevistos”, a “confidencias”, a “gratificaciones” o, simplemente, a “gastos de difícil clasificación”. La conclusión del periódico de Nakens es clara:

Estas consignaciones., que suman en junto pesetas 1.306.000, se dedican exclusivamente a subvenciones de periódicos y de amigos políticos que no pudieron obtener credencial: también pueden gozar de estos fondos algunos diputados pobres.

En el *caló* político que se usa en los salones de conferencias del Congreso y del Senado, se denominan estas asignaciones de los presupuestos *fondos de reptiles*.

Del fondo referido se mantienen en Madrid un millar de familias, que forman parte esencialísima del elemento oficial. (*El Motín*, 25-11-1899).

#### *Carlos Alvarado, periodista*

El periodismo cobra un papel crucial en la trayectoria vital del protagonista: Carlos decide cómo encauzar su futuro a partir de la redacción de un primer escrito con sus ideas y sentimientos: “Ya estaba resuelto; ya supe lo que iba a ser: ¡adiós para siempre mis incertidumbres, mis dudas, mis exagerados terrores de sólo algunas horas antes!— Había, por fin, hallado la fórmula. Iba a ser literato. ¡A la obra, pues!” (2009: 152).

Carlos insiste especialmente en la descripción de los sentimientos previos a la publicación de su primer texto en prensa. Una combinación de timidez y cobardía se apoderan del joven cuando va a hacer entrega de su artículo al periódico local:

[...] ¿qué valen los sobresaltos de la desposada al sentir el aproximamiento de la virilidad al lecho, ni el horror instintivo con que asiste el soldado bisoño a la primera escaramuza militar en que toma parte, junto a la emoción, que interrumpía en mi cuerpo todos los fenómenos fisiológicos de la vida, con que me acerqué al director de uno de los periódicos de la localidad, para rogarle —con el mismo tono con el que se pide una limosna “por amor de Dios”—, para rogarle la inserción del artículo que alargaba con mis manos temblorosas a las suyas de jornalero de las letras, mientras que le hacía allí mismo, en la redacción, a presencia de todos los redactores admirados, infinitas protestas de agradecimiento eterno? (2009: 153).

Al leer su nombre impreso en el periódico, el personaje cree que van a abrirse para él de par en par “las puertas de la gloria” (2009: 153). Incide en el sentimiento de propiedad sobre sus frutos intelectuales, perspectiva que encaja en la imagen del periodista como “jornalero de las letras” que sostiene Sawa: “Una propiedad tan sagrada como la del chaleco que llevaba puesto, y aún más sagrada todavía, porque el chaleco lo había hecho un sastre, mientras que el trabajo literario aquel lo había hecho yo mismo” (2009: 153).

El primer y único nombre real de periódico que menciona Carlos es *El Globo*, órgano del partido posibilista de Castelar. Precisamente fue esta una de las primeras publicaciones en la que colaboró Alejandro Sawa cuando llegó a Madrid, según recoge Amelina Correa (2008: 59). Carlos pretende publicar algo en *El Globo* antes de ir a visitar a Castelar (2009: 172-173), aunque no sabemos si finalmente cumple este objetivo.

El protagonista obtiene finalmente un puesto en *La Voz Pública*, “el más acreditado de los periódicos de oposición” (2009: 175), gracias a una recomendación sobre la que no ofrece da ningún detalle: desconocemos quién firma la carta que entrega al director y propietario del medio; en cambio, Carlos recuerda acerca de ese momento su nerviosismo, similar al que le invadió cuando se presentó ante el director de la publicación local en la que firmó sus primeras colaboraciones.

Tras la aceptación de ser sometido a prueba en *La Voz Pública*, Carlos se muestra triunfal: “Bueno. Había llegado y había vencido. La realidad era esta: ya comenzaba el triunfo. Pensé por la calle que impresiones análogas a las mías debió haber experimentado Napoleón en la mañana de Austerlitz.” (2009: 178). Incluso en la comparación con Napoleón se declara victorioso el joven Alvarado: “Él había estrellado contra el suelo en Marengo la vanidad guerrera de muchos miles de soldados, pero no había visto, que yo supiera, redactor de ninguna de las hojas periódicas que París publicaba con tan admirable cantidad de inteligencia entonces como ahora” (2009: 179).

Alvarado se admira al comprobar cómo en los periódicos “lo que uno reputaba como cosa cierta, lo negaba otro como cosa absurda” (2009: 181). La opinión que le merece esta forma de proceder por parte de los medios es negativa: considera que la prensa distrae y engaña de modo cínico a la opinión.

El personaje, que acoge encantado su papel de periodista madrileño, se desengaña por completo con la labor cuando descubre la corrupción que reina en la mayoría de las redacciones. En cualquier caso, la ilusión inicial por la obtención de un puesto en *La Voz* es pronto sustituida por la emoción que le causa

la relación con Julia, por lo que es poco el tiempo que Carlos dedica exclusivamente a la labor periodística. El protagonista recuerda que pronto estuvo mucho más interesado en el culto a la mujer que en la redacción de sus escritos para *La Voz*:

Lo cierto es que no me habían señalado sueldo en el periódico, porque la irregularidad de mis visitas a la redacción me quitaban, de una parte, el carácter de redactor fijo, y de otra, porque no me había cuidado tampoco de reclamarlo. Había dejado transcurrir tres meses de vida en una completa absorción amorosa, que no me dejaba tiempo para nada. Adorar a Julia era para mí el más sagrado de los ministerios, [...] (2009: 208)

Recuerda incluso una anécdota que muestra el escaso interés del personaje en sus tareas periodísticas. Había escrito un artículo cargado de errores que el periódico inserta en primera plana, lo que cripa al joven Alvarado: “Como un organismo roído de lepra, el artículo aquel estaba atacado de erratas desde la cruz a la fecha. Daba compasión leerlo. Yo era su padre, yo lo había hecho, y se me aparecía como un desconocido. Hubiera repetido el hecho heroico de Scévola para probar que yo no era capaz de producir tan grande acumulación de disparates.” (2009: 194-195). Sin embargo, le preocupa más su relación con Julia que el bochornoso fracaso periodístico: “Pensaba en ella aún más que en la catástrofe de mi crónica, [...]” (2009: 195).

Además de la timidez inicial y el desencanto posterior, también la mentira acompaña la trayectoria periodística del protagonista. Confiesa que no puede solicitar auxilio económico a su familia porque “había escrito diciendo que tenía un gran sueldo de redactor en *La Voz Pública*, y que además publicaba artículos espléndidamente retribuidos en una porción de periódicos madrileños” (2009: 208). Se cumple así la profecía que anunciaba el encuentro de Carlos con su amigo Pepe, nada más llegar a Madrid. Éste revela a Carlos que tiene éxito como periodista y que se codea con personalidades, pero obviamente no puede ser cierto porque antes de despedirse pide a Carlos prestados cinco duros (2009: 171). Carlos, que captó el engaño de su amigo periodista, ha caído en la misma práctica.

Al final, logra obtener un sueldo en *La Voz* de veinticinco duros mensuales, que eran insuficientes a juicio de Carlos incluso para una sola persona. Recordemos que Sawa cobraba por sus primeras colaboraciones en *El Globo*, hacia 1880, veinte duros mensuales (Correa, 2008: 59)<sup>420</sup>.

---

<sup>420</sup> Sawa recibía esos veinte duros mensuales de *El Globo* y, además, 5000 duros más por un puesto que obtuvo en el Ministerio, según informa Correa Ramón (2008: 59). El escritor confesaba en una carta de 1880 que gracias a estas retribuciones podía considerarse “un hombre en ciernes” (ibídem). Compárese la situación con la del joven Carlos, que cuenta exclusivamente con la asignación del periódico, veinticinco duros. Las palabras de Sawa revelan que era prácticamente imposible prosperar trabajando sólo como periodista de una publicación.

El culto obsesivo a la mujer es lo que realmente hunde a Carlos en el fracaso y la desgracia. Si bien sus desencuentros en el ámbito del periodismo y, también, de la publicación literaria acrecientan el dolor y la humillación del personaje, la consagración de la mayor parte de sus esfuerzos a la adoración de la belleza y al disfrute amoroso son el origen y la principal causa de su desgraciado final. Como la Clara de Pedro Sánchez, Julia contribuye a desencadenar el fracaso del protagonista.

#### 10.4.d. Espacios y objetos del periodista en la novela

La relación entre espacio y tiempo con el desarrollo de la intriga y el comportamiento de los personajes resulta evidente en la novelística de Sawa, según apunta Gutiérrez Carbajo (2009: 55). Aporta además un ejemplo que podemos extrapolar a *Declaración de un vencido*:

En *La mujer de todo el mundo*, el narrador no se limita a describir una realidad geográfica —la de París, por ejemplo—, sino que intenta demostrar cómo esta ciudad conforma y determina a los personajes. De este modo, la sensualidad que transmite el mundo parisino es un estímulo que despierta el erotismo de la señorita de Galindo. París es, además, una ciudad cosmopolita, abierta, integradora, que acoge lo más alto y lo más bajo de la naturaleza humana. (2009: 55).

En *Declaración de un vencido*, Madrid ejerce también sobre Carlos una influencia, en este caso negativa. La corrupción de la urbe acaba con las ilusiones y proyectos del joven gaditano. Frente a la luz y los espacios abiertos de su Cádiz natal, Carlos encuentra en Madrid la lóbreguez, la oscuridad y, en la etapa final de su existencia, la miseria. Para Gutiérrez Carbajo, la oscuridad es característica de la novelística de Sawa, pues lo que se busca, por contraste, es la luz. “Se nos introduce en las tinieblas para intentar alcanzar la claridad”, señala Gutiérrez Carbajo (2009: 60). La claridad en *Declaración de un vencido* resulta prácticamente inexistente: sólo en algunos momentos felices el espacio del periodista se impregna de los sentimientos del protagonista y resulta vitalista y acogedor; sin embargo, según revela el curso de los acontecimientos, los destellos de felicidad son efímeros y preludian la adversidad venidera.

#### *Espacio natal*

Durante la infancia y la adolescencia del protagonista, cobran relevancia dos espacios contrapuestos: la pensión en la que se educa durante un tiempo y las playas de Cádiz. Aunque bien distintos, ninguno de los dos ámbitos satisfacen los anhelos del personaje.

El colegio es para Carlos un entorno claramente hostil. El edificio, situado en una de las calles más estrechas y lóbregas de Cádiz, era sombrío en verano y fúnebre en invierno. La oscuridad que lo domina inquieta particularmente al personaje: “Recuerdo que muchas veces, a las dos de la tarde, teníamos que encender la luz para atravesar los pasillos interiores” (2009: 144). La atmósfera de la institución era cerrada, opresiva e insana, “el aire respirable de aquel interior de tumba era pesado y húmedo como el de una cueva.”, recuerda el personaje (2009: 144). Este es el espacio de las primeras desilusiones de Carlos, y por ello decide huir para regresar al hogar.

Carlos recuerda un segundo entorno asociado estrechamente a su juventud: las playas de Cádiz. El mar ejerce una poderosa atracción en el personaje, que se identifica con él: “El ir y venir acompasado y rítmico de las olas, ¡qué fecunda contemplación para los espíritus que no han hallado todavía orientación en la vida y andan errantes y a tientas, tropezando contra todas las realidades enojosas, ciegos, completamente ciegos, a las doce del día y con dos hermosos ojos en la cara!” (2009: 150). Carlos ve reflejado en el mar su propia desorientación vital. Una vez que se decide a escribir una gran obra y a marcharse a Madrid, afirma que el mar ya no era la fuente de sus inspiraciones<sup>421</sup>.

### *Madrid*

Uno de los pasajes más citados de la novela es el que recoge las expectativas del protagonista sobre la vida en Madrid, en contraste con la existencia provinciana (Thion, 1998; Correa, 2008<sup>422</sup>). Sawa sintetiza con mucha claridad el estado de ánimo que seguramente embargaba a la mayoría de jóvenes que llegaban a la capital dispuestos a triunfar.

¡Ir a Madrid, vivir en Madrid!; no iba a ser un oscuro provinciano embrutecido en la tarea de poner en circulación los chismes de la localidad; pertenecer a la redacción de un periódico de esos cuyas afirmaciones y doctrinas constituyen capítulo de fe para los que las leen a veinte kilómetros de distancia; formar parte también de los Ateneos y Academias que ilustran en todas las cuestiones la opinión de España; hacerme amar de una de esas duquesas cuyos fáciles amores habían sido la comidilla constante de mi imaginación, cuando mi imaginación le pedía jugos prestados a la de los novelistas a destajo que entonces se estilaban en España, sin otra misión que la de difundir mentiras por todos los espacios poblados en que se hablara lengua castellana; tomar activa y musculosa participación, toda la que me fuera posible, en las batallas

---

<sup>421</sup> De niño, Alejandro Sawa componía sus primeros versos frente al puerto de Málaga, según se apunta en la biografía del escritor (Correa, 2008: 42), un detalle más que vincula la vida de autor y personaje.

<sup>422</sup> En algunos autores, como Thion (1998) el pasaje se emplea como expresión de la relación de Sawa con la capital, asumiendo con ello el carácter autobiográfico de la novela.

constantemente renovadas del pensamiento contra la barbarie, de los espíritus emancipados contra las panzas esclavas; [...] (2009: 157)

La vida en Madrid se consideraba imprescindible para desempeñar un puesto destacado en la vida pública y obtener reconocimiento social. Para Jesús A. Martínez “a la atracción de la Corte, se había unido en el siglo XIX la valoración de la capital como la cúspide del éxito profesional, económico o social, en un espacio así concebido por la centralización del Estado liberal” (2001: 560). El autor ofrece además una muestra de la gran nómina de personajes que llegan a la capital inspirados por sentimientos similares a los que expresaba Sawa por la boca de su Carlos Alvarado:

Madrid se consolidó como lugar de destino, salvo excepciones, de la intelectualidad española y de las nuevas corrientes de cultura crítica. Un goteo de llegadas fueron nutriendo la ciudad de las plumas y los pensamientos que cuajaron con el nuevo siglo. Primero Galdós, y sucesivamente, entre otros, Menéndez Pelayo, en 1873, los hermanos Machado en 1883, Ganivet en 1888, Azorín en 1895 o Juan Ramón Jiménez en 1900, mientras el siglo despertaba con los primeros artículos de Ortega. (Martínez, 2001: 560).

El plan de vida madrileña que se propone Carlos incluye su presencia en los que se consideraban lugares de la intelectualidad:

ir al Congreso de los Diputados todas las tardes, al Ateneo Científico y Literario todas las noches, a la Biblioteca Nacional todas las mañanas; saber por el testimonio de mis propios ojos cómo es la librería de Fe, si es un salón muy amplio, artísticamente decorado, como yo me lo figuraba, o una librería cualquiera, [...] (2009: 157-158).

Menciona la librería de Fernando Fe, un establecimiento que destacó a finales del siglo XIX como un activo foro de debates y tertulias. Estaba instalada en la carrera de San Jerónimo y en ella se daban cita la mayor parte de intelectuales del momento.

Allí acudían los literatos más consagrados del último tercio del siglo Campoamor, Nuñez de Arce, Echegaray, Pardo Bazán, Galdós, Juan Valera.... pero también noveles reclamando un hueco en el olimpo literario y otros personajes diluidos en su tiempo. También la frecuentaron en ocasiones Ortega y Munilla, o políticos como Pi y Margall, Cánovas, Silvela, Canalejas,... Era un espacio donde se creaban estados de opinión, se alimentaban famas o se medían prestigios, mientras era un vivero de escritos difundidos después en la prensa, o el medio para conseguir una publicación o entrar en el círculo de la *aristocracia del cerebro* como así lo definió un artículo de la época. (Martínez, 2001: 570).

La respuesta a la pregunta de Carlos sobre esa librería cuya fama había llegado a la provincia de Carlos la proporciona Arturo Barea en sus memorias:



La librería de Fe ocupaba un local de cinco metros de ancho por diez de fondo. Hallábase dividido en dos crujías, entre las cuales el propietario —menudo y con un gran bigote negro— colocó una especie de cajón, mixto de mesa y pupitre... (cit. en Martínez, 2001: 570).

El tono de Carlos ante la perspectiva que le aguarda en la capital resulta exultante: “¡Todo eso y mucho más, mucho más —... ¡la fantasía trotando por los espacios del delirio como un caballo furioso!-, iba por fin a verlo realizado!” (2009: 158).

Madrid se presenta en un primer momento como un espacio integrador, pero esta visión responde sólo a las expectativas del personaje. A través de las acciones posteriores del personaje en el espacio se revelará que la capital es, en cambio, un entorno caracterizado por la hostilidad.

La cualidad acogedora o agresiva de un lugar se decide a posteriori, como resultado de su influencia en las acciones que los personajes desarrollan en él. Es el receptor quien concreta, con la intermediación del imaginario cultural, el significado los espacios, aunque puede limitar el alcance de ese carácter convencional mediante sus propias expectativas e interpretación. (de Juan Ginés, 2004).

Antes de que el narrador aborde sus primeros recuerdos en la capital, realiza una digresión en la que adelanta su experiencia madrileña. De manera abrupta, se abandona la expresión entusiasmada de las fantasías juveniles. A la imagen de un Madrid pleno de vida cultural e intelectual sigue una pesimista, casi agresiva, paréntesis:

¡Ah, Madrid, Madrid, solapada ramera, cuántas ilusiones seduces, atraes sobre tu seno, de todos los extremos de la patria para darte luego el placer de exprimir las, de dejarlas exhaustas, y de tirarlas adonde no vuelvan a incorporarse nunca, rendidas para siempre! ¡Cisterna, antro, sima, que mientras más devoras, más sientes aumentarse tu apetito!- Pues bien: ¡yo te he amado! (2009: 158).

Madrid como sima en la que se pierden para siempre las ilusiones, como el espacio del engaño, el desencanto y el fracaso: esa es el espíritu real que se oculta tras la concepción de la ciudad como el entorno del crecimiento personal y profesional.

No sólo es Madrid hondamente decepcionante como medio para realizar los anhelos —“Madrid: ¡si sólo por haber llegado a él ya me siento más chico por dentro y por fuera!”, confiesa (2009: 167)—; además, Carlos se sorprende del aspecto de una ciudad que él, desde su Cádiz natal, había idealizado. Llega en el mes de julio, y describe un entorno caracterizado por un asfixiante y opresivo calor que animaliza a las gentes: “El día había sido bochornoso, y la buena gente de Madrid se había salido de madre, acampando en toda la extensión de las aceras, como animales que temen asfixiarse en el interior de sus guaridas” (2009: 166). La imagen que ofrece la ciudad a los ojos del recién llegado preludia la derrota en ciernes:

Y aquel vivaquear salvaje de parte de la población, en plena vía pública, daba a la capital de España y de sus Indias el tristísimo aspecto de una ciudad asaltada en las tinieblas de la noche por un ejército de hampones que descansaban de los empeños de la acción en el arroyo de la calle con el aspecto insolente de vencedores satisfechos. (2009: 166)

Las referencias a la ciudad, a sus lugares emblemáticos y a su configuración general inciden en una mediocridad que justifica el sentimiento que abrumba al personaje: el engaño. La famosa Puerta del Sol no es más que una vulgar cochera –“Tuve necesidad de que me repitiera tres veces el auriga que aquella especie de cochera, angustiosa y mezquina, era la Puerta del Sol, para que le diera crédito, porque al principio creí que se burlaba de mi inexperiencia de provinciano” (2009: 166)– y la corte de España no deslumbra más que cualquier población castellana –“[...] salvo alguno que otro edificio realmente notable, la corte de España más aspectos ofrece de población de Castilla con aspiraciones de gran ciudad, que de otra cosa cualquiera.” (2009: 169)–.

Merece la pena reproducir la cita en la que Carlos compara el Madrid imaginado y el Madrid real:

Había oído decir en mi provincia que los madrileños miden sus calles por kilómetros, y me encontré con que, salvo alguna que otra vía central, muy pocas por cierto, las otras calles, cuesta arriba y cuesta abajo, con raquíticos edificios enjalbegados de roña a ambos lados de las aceras, eran más dignas de un poblacho bárbaro y atrasado que de la corte de España; me habían dicho que las aceras de las calles en Madrid eran tan anchas que permitían cómodamente el tránsito de todo un regimiento, y me encontré con que para circular con un poco de independencia tenía necesidad de hacer mi caminata por en medio del arroyo, expuesto a cada instante a ser atropellado por el sinnúmero de equipajes que ruedan altaneros, sin tener para nada en cuenta al transeúnte a pie, por el empedrado madrileño; me habían asegurado también, y lo había leído, que Madrid, no sólo era la metrópoli oficial, sino también la capital de la elegancia, y hallé en mi primer día de vagabundaje por las calles más cursis de una sola vez, en pelotones casi organizados, que había visto en toda mi vida. (2009: 169-170).

Ni por el tamaño de sus calles, ni por la cordialidad o elegancia de sus gentes destaca Madrid; sin embargo, dos cosas seducen a Carlos. La primera de ellas es la belleza picaresca de las madrileñas, que considera dotadas de la habilidad de fingir una atractiva languidez en sus movimientos. (2009: 170), y la segunda es que en la ciudad residen los personajes a los que admira, aquellos que integran la nómina de las más destacadas figuras de la vida pública. A pesar de todo, Madrid es el centro cultural y político del país y por tanto la ciudad en la que residen sus más altos exponentes. Esta idea maravilla al protagonista, que anhela mimetizarse con ellos: “¡Casi la posibilidad de poder ser tan grande como ellos!” (2009: 170).

Sawa muestra Madrid como un entorno poético u hostil, en función de los acontecimientos que rodean la existencia del protagonista. Aunque se impone la imagen de un Madrid despiadado, conviene recordar que Sawa era escritor de extremos: la extrema belleza y la absoluta fealdad se dan cita en sus escritos, sobre todo en los posteriores a la superación de su primer naturalismo radical. Así, la alegría por haber sido admitido en *La Voz Pública* y las expectativas sobre el porvenir encuentran su correspondencia en la idílica estampa del otoño madrileño: “Convidaba la tarde a la construcción de esas fantasías voluptuosas que se atribuyen a los árabes” (2009: 179). Sin embargo, la extrema necesidad en la que se ve sumido junto a Julia y a sus hijas en plena festividad de Navidad desencadena un retrato de una población hostil, hedonista y superficial: “La inteligencia de la gran ciudad había descendido hasta el vientre, y todos, quien con más recursos, quien con menos, estaban apercebidos a la bacanal de embriaguez y de gula en que se ha metamorfoseado la festividad religiosa conmemorativa del nacimiento de Jesús” (2009: 208).

Madrid se convierte en un entorno adverso al que Carlos debe adaptarse para poder sobrevivir, lo que genera un notable aumento de la tensión dramática. Hasta el momento del traslado del personaje a la capital, el nivel de tensión en la trama había sido bajo; no obstante, con la llegada de Alvarado a la ciudad se inicia el fallido proceso de adaptación que lo convierte en una víctima de la sociedad.

La aparición de un espacio hostil contribuye al aumento de la tensión dramática de la trama, ya que empuja al personaje a que adopte una actitud determinante, definitiva, tanto si lo transita para dominarlo como si lo habita por imposición. En todo caso, el personaje tendrá que enfrentarse a ese espacio recurriendo a su capacidad de adaptación, combinando su propia experiencia con la posibilidad de actuación que una situación determinada le permita. Ese pulso dará como resultado el triunfo o la derrota, el rechazo o la acogida posibilitando que el personaje se erija dueño de una nueva situación o se convierta en inadaptado o víctima del medio. (de Juan Ginés, 2004)

El espacio llega a constituir una verdadera amenaza para el personaje. Para de Juan Ginés, la aniquilación del personaje es una de las posibilidades en las que puede resolverse esta situación, tal como ocurre en *Declaración de un vencido*.

Cuando el espacio supera las cotas de la hostilidad y se convierte en una amenaza para el personaje, éste percibe el espacio como una conspiración contra su persona, y en tal agresión puede resultar no sólo derrotado, sino también aniquilado. También en este caso, el personaje tendrá que acopiar fuerzas para combatir los riesgos y, si resulta victorioso, evitar ser destruido. (de Juan Ginés, 2004)

*Redacción de La Voz Pública: un zaquizamí*

El narrador se detiene a recordar con cierto detalle el lugar que conoció sus primeras tentativas periodísticas en la capital: la redacción de *La Voz Pública*. Sawa se recrea en la descripción del entorno: el feísmo naturalista es la clave que orienta la descripción de los objetos y espacios. El edificio es ruinoso, faltan la luz y el aire, las calles que a él conducen parecen llevar directamente al infierno y la casa estaba descuidada: “Sucia, vieja, llena de telarañas; asquerosa, y está dicho todo; como un mendigo lleno de lepra. De un lado inspiraba pena, y de otro, asco” (2009: 176). Es llamativa la alusión al mendigo leproso, pues pronto descubre Carlos que la enfermedad no sólo se halla en el continente sino también en el contenido: el periódico está infectado de la corrupción que copa todos los ámbitos de la vida pública.

Carlos señala una sugerente paradoja: un periódico confeccionado en tales condiciones arremetía, precisamente, contra la “fealdad de la sociedad antigua” y pedía la reconstrucción de las cosas mal hechas en la vida con el fin de mejorar la existencia (2009: 175-176). Son característicos del lugar, por tanto, la contradicción y los malos augurios: la acumulación de antipáticos detalles encoge la conciencia a todo aquel que penetra en el lugar, según afirma el protagonista. Verdaderamente la pertenencia a un medio que se sabe corrupto debía precisar conciencias “encogidas”, por lo que el comentario, de nuevo, no es casual.

La sala de administración se describe como una habitación sombría, con un escritorio lleno de papeles y libros talonarios, mesas en las esquinas con periódicos y “chismes oficinescos” (2009: 176-177). Para Alvarado, lo importante no es la sala de administración sino la de redacción, lo que revela el concepto de periodismo que sostiene el personaje: lo esencial son las ideas que se plasman en las hojas y no el dinero que se gana o se pierde en la tarea.

Lo importante aquí está en las oficinas de redacción, en las mesas de trabajo, en las paredes cubiertas de periódicos, en la atmósfera de cultura que debe respirarse con la misma facilidad que en el campo oxígeno. Allí, donde se reúnen en una labor civilizadora que debería ser reconocida sagrada, los esforzados obreros del pensamiento, alrededor de una misma lámpara, con la frente rendida por el peso de las mismas ideas y el corazón lleno de los mismos arrebatos generosos. En la redacción, y no en otro sitio. (2009: 177).

Es ésta una concepción muy idealizada del periodismo, en un momento en el que la actividad respondía en muchos casos a intereses políticos y económicos generalmente espurios. Además, conviene recordar

que en este momento se estaba consolidando el periodismo de empresa o industrial que, frente al periodismo político tradicional, pretendía la obtención de beneficio económico por encima de la defensa de cualquier postulado ideológico. Por tanto, mediante la anterior afirmación, Carlos —y, probablemente, también Sawa— está planteando una defensa del periodismo como actividad fundamentalmente intelectual y no empresarial.

Se emplea el término “zaquizamí” para aludir a la sala de redacción: “Una gran mesa de madera basta, de madera barata, en el centro, y una docena de sillas de rejilla rodeando a la mesa. Pendiendo del techo un quinqué ahumado, y larga hilera de periódicos, sujetos por clavos en toda la extensión de las paredes” (2009: 177). No parece que sea éste el entorno en el que se realiza una labor sagrada ni en el que se respira una edificante atmósfera de cultura. Esta descripción se ajusta a los tópicos sobre la redacción del periódico demoledor: Eduardo de Lustonó la había descrito en su artículo de 1873 como un lugar lóbrego, sucio, oscuro y maloliente y Antonio Flores caracteriza la redacción de oposición como un lugar tenebroso con aire de “fábrica de moneda falsa” (1853: 381).

El espacio de la redacción constituye una expresión metonímica del director de la publicación, pues Carlos señala que la apariencia de éste encaja con la del lugar: “El director guardaba admirable analogía con la casa; queda descrito, y también mi desengaño” (2009: 177).

A pesar de la sorpresa inicial causada por la lobreguez, decadencia y vulgaridad del lugar en el que se redacta *La Voz Pública*, pronto la extrañeza y el cuestionamiento de la adecuación del lugar a la sagrada tarea que en él se realiza dan paso a sentimientos bien distintos. En su primer día de trabajo, Carlos afirma que había empezado a percibir como naturales y hasta propicias las condiciones de la redacción del periódico:

Un detalle psicológico, que quizá convenga apuntar, es que, lejos de impresionarme el aspecto sórdido de la calle y de la casa donde la redacción estaba establecida, en la forma tristísima de algunas horas antes, me pareció tan natural que fuera así y no de otro modo, como natural me parecía saludar las grandezas de mi sino, que de modo tan halagüeño comenzaba a iniciarse, con un ¡hurra! íntimo y sonoro, de esos que conmueven rudamente las entrañas de donde salen. (2009: 180).

La redacción se convierte también, a ojos de Carlos, en espacio metonímico del periódico que en ella se compone. El entusiasmo por pertenecer a la redacción de *La Voz* le hace percibir la realidad de acuerdo a su propio estado emocional, por lo que aquello que antes inspiraba “asco y repugnancia” se considera

ahora “natural”. Esta es la tónica en la descripción de los espacios: todos ellos se ofrecen a través del filtro de las emociones del personaje.

Por otro lado, conviene destacar una cuestión importante. La ilusión por triunfar en el campo de las letras empuja a Carlos a naturalizar lo que antes le había resultado grotesco. El espacio impone unas determinadas reglas de conducta y cuando se accede al espacio metonímico de otro, el personaje debe adoptar una transformación de su comportamiento habitual para evitar enfrentamientos o sospechas (de Juan Giner, 2004: 129). Carlos se somete a esas normas, a pesar del primer desencanto, pero sólo hasta que descubre que el periódico guarda relación metonímica con el espacio y con el director no sólo en su forma sino también en su fondo. La conciencia de Carlos no puede tolerar ni asumir que el resultado de su esfuerzo intelectual se dedique a una causa fraudulenta, por lo que no volverá a frecuentar la redacción de ninguna publicación.

### *Los espacios de la miseria*

El protagonista se mueve en espacios que van adquiriendo progresivamente connotaciones crecientes de hostilidad, sordidez y miseria, evolución que corresponde también a la de su persona. De las playas de Cádiz y la casa familiar el personaje se traslada a Madrid. Allí, en un primer momento, se mueve entre la redacción de *La Voz Pública* y la modesta pensión de la calle de la Aduana en la que reside. En este segundo lugar conoce a Julia y se consuma la relación entre ambos, a pesar de los condicionantes sociales. Una vez que la relación con Julia se torna estable, ambos se trasladan a las afueras de la ciudad para ocultar sus amores prohibidos. El alejamiento progresivo del centro de la capital corresponde con la entrada en la miseria y la adopción de una forma de vida entregada al alcohol y el juego. La taberna se convierte en el refugio del personaje, que además pronto cambia la escondida casa que había compartido con Julia por la sórdida habitación de la prostituta Carmen, “un tabuco sin más muebles que un horrible catre de tijera y un cajón puesto boca abajo para sentarse” (2009: 226).

A través del espacio se presentan las sórdidas condiciones en que han de vivir aquellos que son víctimas de la corrupción de la sociedad. El personaje ofrece también una caracterización de la miseria moral de la arrendadora a partir de la configuración del lugar.

La habitación, o el nicho, o lo que sea —faltan palabras para expresar tantos horrores— era el último de una larga galería, y estaba separado del nicho contiguo por una especie de biombo de trapo, colocado sin duda por la celestina con el propósito evidente de hacer doble el

número de habitaciones de su casa: sin haberla visto, me atrevo a asegurar que su criterio en su arquitectura debería reducirse a este sencillo apotegma: “Con que se pueda respirar, basta”. (2009: 226).

En la última etapa de la vida de Carlos cobran relevancia los espacios abiertos y rodeados de naturaleza, por lo que se retorna, en cierto sentido, al comienzo de la novela, en el que el entorno natural de Cádiz era el marco de las inquietudes del joven Alvarado. De nuevo, Carlos identifica la naturaleza con su estado de ánimo: “Luego nos hemos ido a comer a un merendero de las inmediaciones, al primero con que topó nuestra mirada, una casucha horrible, que pareció a mi desgracia, espléndida” (2009: 244).

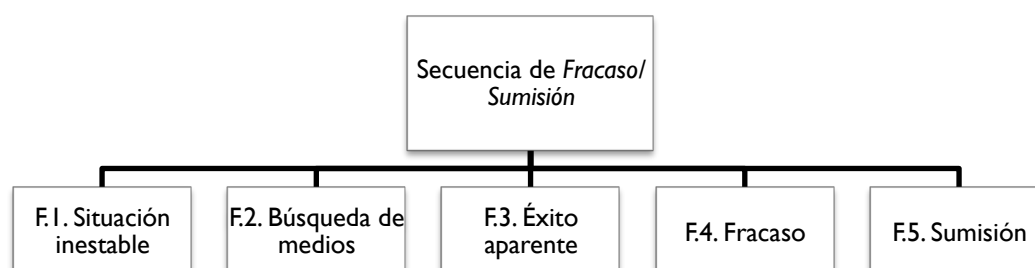
El naturalismo asoma de nuevo en la descripción de las viandas que acompañan la última cena en el mencionado merendero: “Comimos allí, con avidez de hambrientos, un largo menú de cosas horribles, que seguramente no hubiera aprovechado un perro bien mantenido. Hígado casi verde, callos, y una cosa que me pareció el intestino frito de una bestia dañina.” (2009: 245). Incide en la buscada correspondencia entre su interior y el entorno exterior: “Pero como todo aquello guardaba, por su miseria, encantadora relación con el drama invisible que yo escondía en el fondo de mi pecho, lo acepté con gusto y con reconocimiento, como si fuera una caricia del destino” (2009: 245). Carlos se refiere a la residencia de la prostituta como un “puerilero”, y en ese mismo entorno pone fin a su existencia. La clara equivalencia entre espacios y sentimientos se extiende, de este modo, hasta el final de la novela.

#### 10.4.e. Funcionalidad y dimensión actancial

*Declaración de un vencido* plantea una secuencia de fracaso o de sumisión: el personaje presenta su derrota frente a los vicios de la sociedad. Si en *Pedro Sánchez* la secuencia de fracaso se desencadena por una causa interior al personaje, sus ambiciones mal encauzadas, en este caso Carlos Alvarado atribuye su fracaso a la sociedad, a una causa exterior a él y sobre la que tiene poco margen de actuación.

La novela presenta la aciaga trayectoria de un personaje que sucumbe a causa de la corrupción de la sociedad, no de las leyes de la herencia como ocurre en la novela naturalista. La herencia que determina la derrota del protagonista no es de tipo genético, sino social. La secuencia que se ofrece en la novela es de fracaso: los planes de triunfo del protagonista se malogran y su situación empeora progresivamente. Son cinco las secuencias que se pueden distinguir en el proceso de fracaso de Carlos Alvarado: hay una primera situación inestable, a la que sigue la búsqueda de medios para superarla; después experimenta un éxito pasajero que pronto se frustra por su fracaso en el amor y en el periodismo. El infortunio

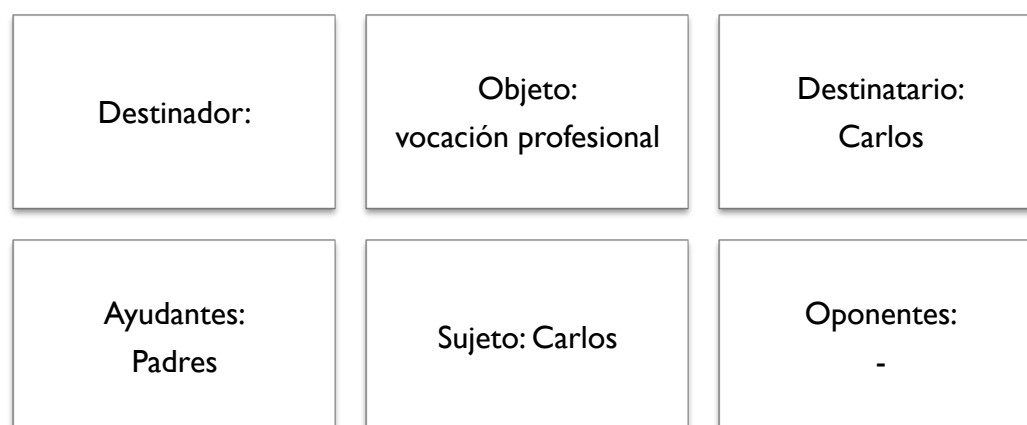
desencadena la exclusión social de Alvarado y el acercamiento al ámbito de la miseria. Finalmente, hay una función determinante: el personaje decide suicidarse e impedir con ello que la sociedad lo convierta en parte de un sistema corrompido, pero antes escribe sus recuerdos para dar testimonio de su caso y acusar con ello a la colectividad.



### *Función 1. Situación inestable*

La situación inicial del personaje protagonista presenta un solo punto de inestabilidad: tras terminar sus estudios, Carlos debe decidir de qué manera desea orientar su futuro. El objeto de esta primera función será, en consecuencia, encontrar la vocación profesional que guíe los pasos del protagonista. En esta tarea cuenta con la ayuda de sus padres, que mantienen al personaje durante este periodo y apenas le plantean obligaciones. Carlos no cuenta con ningún elemento o personaje que se le oponga en esta situación inicial.

El cuadro de actantes para esta primera función podría plantearse como sigue:





*Función 2. Búsqueda de medios para resolver la situación (partida a Madrid)*

Carlos debe hallar una forma de “convertirse en un hombre de provecho”, según afirma con rotundidad el padre: “Vamos a dejar pasar todo este año en la tarea de que elijas tú mismo la carrera que más te guste; y una vez realizado eso, ya verás, ya verás tú lo que tardas en hacerte un hombre de provecho...” (2009: 149).

El personaje decide tratar de triunfar en Madrid como literato. Carece de verdaderos oponentes en esta tarea, pues aunque recuerda con cierta ternura los reparos de sus padres ante su inminente traslado a la capital, revela que no encontró en su familia una férrea oposición que le hiciera reflexionar sobre su decisión. Para Carlos, la falta de obstáculos entonces supone una muestra de cómo la desgracia puede instalarse en la vida de algunos sujetos sin encontrar impedimentos:

Sin obstáculos, sin inconvenientes, sin un guijarro que entorpeciera mi marcha en la horrible carretera extendida ante mi vista en toda su longitud medrosa; fácil y naturalmente; como sólo la desgracia sabe crecer, extenderse en todas direcciones, hacerse monstruosa, sacudir furiosamente sus tentáculos por todo el espacio inmenso hasta hacer presa; como solo la desgracia sabe desarrollarse en este triste mundo. (2009: 157).

Actúan como ayudantes en esta segunda función los padres, que una vez superados los reparos iniciales participan activamente en la preparación del viaje—“Los preparativos de mi marcha fueron obra de algunas semanas; no quiso mi madre dejarme marchar de cualquier modo, [...]” (2009: 159)—; la férrea voluntad del personaje, que afirma: “Desde aquel punto, y por un efecto de hipnotismo particular, que luego me ha sobrevenido con frecuencia en la vida, fui durante una porción de meses seguidos, voluntad y cerebro de los pies a la cabeza” (2009: 155) y, también, el periodismo local, pues a través de sus primeras publicaciones Carlos descubre que anhela algo más que comentar la actualidad de la zona y ensalzar la la belleza de las damas de la región (2009: 153-154).

Destinador:	Objeto: Traslado a Madrid y triumfo	Destinatario: Carlos
Ayudantes: Padres, voluntad, periódico local	Sujeto: Carlos	Oponentes: -

*Función 3. Éxito inicial en el ámbito profesional (ha sido admitido en una redacción) y sentimental (ha iniciado una relación con Julia)*

Una vez en Madrid, los objetos que persigue Carlos son un puesto de periodista y, cuando conoce a Julia, tener una relación con ella. Los destinatarios de ambos objetos serán, por tanto, la publicación de oposición *La Voz Pública* y Julia respectivamente. Son ayudantes en esta función el director del periódico, quien le permite obtener un puesto provisional de redactor en *La Voz* y la misma Julia, que desde el primer momento renuncia a cualquier convencionalismo social o moral e inicia una relación con Carlos.

No existen en esta función oponentes que trunquen realmente, de momento, los planes del protagonista: aunque aparece el marido de Julia y naturalmente se opone a la figura de Alvarado, no ejerce como un obstáculo para la realización de los amores de éste con la mujer.

La inexistencia hasta el momento de fuerzas que se opongan a los planes de Carlos es significativa. El protagonista ya ha apuntado la relación entre dicha ausencia de obstáculos y la capacidad del infortunio para aparecer de repente y de manera rotunda en la existencia de un sujeto. La marcha ideal de la existencia del personaje hasta el libro undécimo contrasta con el curso posterior que tomarán los acontecimientos.

<b>Destinador:</b> Carlos	<b>Objeto:</b> Puesto de periodista Amor de Julia	<b>Destinatario:</b> <i>La Voz Pública</i> Julia
<b>Ayudantes:</b> Director de periódico Julia	<b>Sujeto:</b> Carlos	<b>Oponentes:</b> Marido de Julia

*Función 4. Fracaso de todos los planes de Carlos (autodespido del periódico y abandono posterior de Julia) y consecuente exclusión social.*

El libro undécimo es determinante en el curso de la novela. La sentencia con la que da comienzo ya revela el cambio de rumbo que se va a efectuar en la vida del protagonista: “Hubo un cambio fundamental en mi existencia” (2009: 207). Surge en la vida de Carlos la necesidad económica, que nunca antes había tenido ocasión de experimentar. Descubre además que el periódico en el que trabaja está vendido al gobierno, lo que provoca su alejamiento definitivo del periodismo.

*La Voz Pública* no es el único periódico que Carlos descubre que está infectado por las subvenciones ilegales, lo que aumenta su desesperación. El personaje se encuentra en la necesidad de encauzar su vida, pero el periodismo ya no es una opción porque está corrupto: “Pero, ¿qué eran las subvenciones vergonzosas de *La Voz Pública* sino *tortas y pan pintado* junto a lo que sorprendí, con náuseas de mi estómago, en las redacciones de los otros periódicos? Nada. Tengo demasiada honradez de pensamiento para ponerlo a la venta como hacen las rameras con su sexo.” (2009: 215). Este descubrimiento fatal, junto al abandono de Julia, acaba con la confianza en el futuro que hasta entonces había albergado. Comienza el auténtico declive moral del personaje, la sumisión a la sociedad cruel y deshonestas. Si hasta este momento Carlos había tratado de luchar para no dejarse arrastrar por una sociedad embustera, superficial e interesada, en este punto Carlos confiesa que ya no puede sino dejarse llevar por el aciago destino. Ha sido vencido: “Ahora sí que había caído desde una gran altura. Era preciso sucumbir.” (2009: 215). El personaje de la novela de Vera y González *Memorias de un periodista*, Justino Moral, se declara también vencido por el periodismo y la sociedad de su tiempo. Sin

embargo, toma una resolución distinta a la de Carlos: abandona todo y se traslada a *Villarrisueña*, desde donde escribe a un innominado “amigo” para decirle que ha decidido cambiar radicalmente de vida y alejarse de la prensa y de la sociedad corrupta.

Por otra parte, no quiero ser esclavo. Aquí tienes la causa de mi formal retirada del periodismo. Desde hoy empiezo a vivir otra nueva vida, realizando la fábula del ave fénix. Soy un vencido y me alejo sin pena de ese campo de batalla en que tantos pelean por el fantasma de la gloria. He recibido heridas profundas en el alma, desengaños de ideas, de felicidad y de ambición; porque yo también soy ambicioso a mi modo. Quiero mitigar por el descanso los acerbos sufrimientos que me ocasionan esas heridas. (1890: 21-22).

Aparece en las palabras de Justino la referencia al suicidio, opción que rechaza: “Precisamente para evitar la muerte del sentimiento he abandonado el periodismo activo: el suicidio total o parcial, me horroriza siempre” (1890: 25-26). Esta es también la resolución que había tomado el Pedro Sánchez de Pereda: huir de la capital, del periodismo y de una sociedad que envilece a quien permanece en ella. Tanto Sánchez como Moral regresan a la sencillez de la vida rural en contacto con la naturaleza; entorno que, en el caso de Sánchez, supone un regreso a los orígenes. No obstante, sólo en el caso de Pedro Sánchez la retirada del periodismo cobra un valor de exaltación de lo rural frente a la perversión de la corte. El protagonista de *Memorias de un periodista* aclara que, aunque la naturaleza dulcifica su alma, la pequeña sociedad de Villarrisueña le resulta vulgar y hostil: “[...] sirvo aquí de pasto a las murmuraciones y a la crítica de campanario; me llaman hereje porque me son insoportables los sermones del cura del lugar, [...] loco porque no abrigo las rancias y prehistóricas opiniones de los burgueses, [...]” (1890: 27).

Carlos decide quedarse y sucumbir a su suerte en Madrid, lo que le conducirá a un trágico fin. Prueba suerte en el ámbito literario y obtiene un nuevo fracaso: ni sus novelas ni sus obras de teatro encuentran editor, y la opción de la auto publicación se revela, asimismo, imposible. Al fracaso profesional ha de sumar el sentimental: sufre el abandono de Julia. El objeto a partir de esta situación desfavorable no es ya el triunfo, sino la supervivencia al margen de la sociedad, que actúa como oponente y destructora de todas las ilusiones del personaje. Los espacios de la miseria son el entorno natural del personaje en esta función.

Carlos sólo encuentra dos ayudantes en esta función: el alcohol y la compañía de la prostituta Carmen o *Pura la bonita*. Al primero alude con frecuencia; aunque se refiere al alcohol como un ayudante en el curso de su desgraciada existencia, pronto descubre que realmente ejerce también una función de

oponente, pues le obliga a revivir su los más desgraciados episodios de su vida: “También el vino me había traicionado. Eran tan negras mis borracheras, y aparecían en ellas con tanta lucidez, ante mi espíritu, constantemente despierto, las osamentas de mi pasado doloroso, que se me hizo imposible continuar bebiendo.” (2009: 242). Sawa pone en boca del joven Carlos una idea que expresó en otros escritos: el alcohol y las sustancias adulteradoras de la voluntad como refugio clemente del desgraciado. En *Iluminaciones en la sombra* aparece un texto en el se refiere así a estas sustancias:

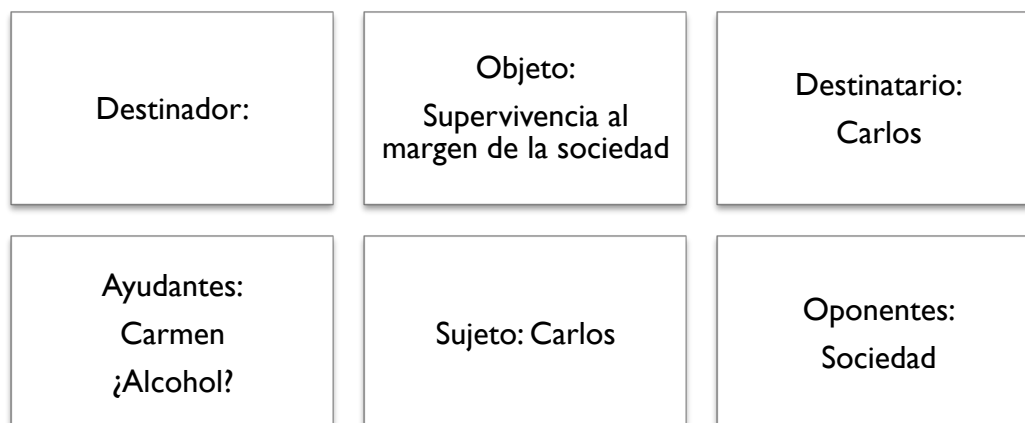
¡Oh alcohol! ¡Oh hastchiz! ¡Oh santa morfina! ¿Por qué los desgraciados de todas las épocas han quemado ante vuestra ara sus mejores mirras, si no fuera porque sois clementes, porque sois piadosos, porque poseéis secretos de faquir para curar las más rebeldes heridas? Porque Dios permitió al haceros que os confundáis en vuestra actividad de magos con su soberana grandeza... [...] (2009b: 74).

Como comentaremos posteriormente, Carlos atribuye la causa de su derrota a cuestiones exteriores a él mismo, a su actitud, a sus decisiones y a sus acciones. También el alcoholismo llega a su vida de forma ajena a su voluntad, según apunta el personaje a través de una provocadora declaración cargada de crítica social:

Ocorre en la vida un hecho inicuo. La mano que os alarga gozosa un jarro de vino o un tarro de aguardiente es la misma que se cerrará de un modo inexorable si le pedís cinco céntimos para comprar con ello medio panecillo. Es muy fácil, en estas grandes ciudades como Madrid, morirse de hambre en medio de una plaza pública. Lo que no es posible es que un desesperado o un borracho deje de beber cuanto vino le venga en su antojo, sin otra molestia, por su parte, que la de recorrer unas cuantas tascas, y eso, aún careciendo de dinero, de amigos y de toda clase de crédito. Os sale por todas partes al encuentro la embriaguez sin necesidad de ir a buscarla. Vicio de complexión social, o síntoma de mortal gangrena en las costumbres. (2009: 223).

Carlos endurece aún más el tono de su crítica: la sociedad ofrece a los sujetos los vicios de manera espontánea y esta situación acaba deformando a la sociedad misma, puesto que se percibe una mayor urgencia en la satisfacción de vicio que en el auxilio de cualquier estrechez: “Damos diez céntimos para socorrer una miseria, y diez duros para estimular una lujuria puramente animal. Por eso quizás acierten en su determinación todos los sublevados de la dignidad humana.” (2009: 223). Quien renuncia a su dignidad tiene, en consecuencia, más posibilidades de sobrevivir que aquél que decide mantener su conciencia a salvo de la indignidad. Este es el proceso que atraviesa el personaje, que parece distinguir entre “dignidad intelectual” y “dignidad moral”. Si bien no está dispuesto a renunciar a la primera, perderá en cambio toda dignidad moral al entregarse al alcohol y al amancebamiento con una prostituta.

Carmen constituye un ayudante de tipo fundamentalmente económico: “No estaba unido con ella sino por la conveniencia y por la fuerza de la costumbre.” (2009: 241).



*Función 5. Sumisión a la vida, pero no a la sociedad: redacción de memorias y suicidio del personaje*

El final de Carlos es desgraciado, tal como él mismo anuncia durante buena parte de la novela. El personaje no está dispuesto a dejarse corromper para lograr el éxito social y no encuentra otra vía para evitar su sumisión a la sociedad que la renuncia a la vida. El objeto en esta última función no es sólo el suicidio, sino también dejar testimonio de su proceso moral, que equipara al de toda la juventud del momento (2009: 116). Su confesión es una obra *palpitante* y *humana*, como la que había empezado a proyectar antes de salir de Cádiz y que se ha convertido en la declaración de un suicida, de un vencido.

El destinatario de ese documento vivo a cuya redacción dedica sus últimos días es, necesariamente, la sociedad: “Estas páginas son un pedazo de documento humano que yo dedico a la juventud de mi tiempo, a mis compañeros de jornada en el momento preciso de volver la espalda al enemigo, de desertar del campo de operaciones” (2009: 115). La sociedad ejerce, a la vez, de oponente: Carlos sabe que su sumisión a la vida, su suicidio, es una conducta que se opone a la sociedad y a la que la sociedad se opone.

Carmen ejerce en cierta medida como ayudante en esta última etapa del periodista; aún sin saberlo, la joven proporciona al malogrado personaje los últimos momentos de felicidad, que quedan registrados en su escrito: “Aquella comida en medio del campo y con una meretriz al lado, forma el incidente más luminoso de mi vida. Y como voy a morir dentro de muy pocos días, no es extraño que ceda al mono-

capricho de los moribundos, y que lo bendiga desde esta cuartilla, sobre la cual he llorado.” (2009: 235). No obstante, esos instantes de felicidad en compañía de Carmen no sirven a Carlos para compensar la desgracia que envuelve su vida. Tampoco la religión ejerce como vía de escape de una existencia aciaga. El mismo personaje reconoce que alguno de estos sentimientos verdaderos hubiera podido suponer su salvación:

Un amor me hubiera salvado. No amaba a nadie. Una gran fe me hubiera dado consuelo. No creía más que en mí mismo. El estudio me hubiera quizá transfigurado o aturdido. Le había cobrado horror a los libros. Una, aunque fuera vaga, creencia en la gloria, hubiera oreado mi frente con brisas de misericordia. Yo había hasta abolido esa palabra en la práctica de mis conversaciones. Por último, el vino, que, según la frase de Salomón, hace habladora la lengua de los ancianos; el vino, que es el gran estímulo para vivir de todos los desgraciados de la tierra, también me estaba interdicto, a menos que yo no quisiera convertirme en cómplice de la misma fatalidad que me roía las entrañas. (2009: 242-243).

En esta cita se plantea la posibilidad de que la tesis de Carlos sobre el origen de su desgracia requiera nuevos matices: ¿Es la sociedad, o él mismo, con su ausencia de implicaciones emocionales, lo que le lleva a querer sucumbir? En directa relación con esto, podemos apuntar otro rasgo de la novela que se pone de relieve sobre todo en esta última función: la práctica ausencia de autocrítica en el proceso moral de derrota que relata el personaje. Un atisbo de ella aparece en la cita sobre la ausencia de antídoto para su desgracia. No obstante, el personaje no reconoce su implicación en esa carencia de bálsamos para sobrellevar unas circunstancias que, hasta el momento, no le han sido favorables.

La necesidad de sumisión, objeto de esta última función, es repetida por el personaje hasta en cinco ocasiones, como una letanía —“Era preciso sucumbir”—, lo que incrementa el tono funesto y aciago del final de la novela.

Destinador: Carlos	Objeto: Dejar testimonio Sucumbir	Destinatario: Sociedad
Ayudantes: Carmen	Sujeto: Carlos	Oponentes: Sociedad

#### 10.4.f. Transducción del personaje literario

Se ha comentado anteriormente la presencia del periodismo y del periodista en la obra de Alejandro Sawa. Nos aproximamos aquí, por tanto, al tratamiento que *Declaración de un vencido* tuvo en la prensa de entre siglos y en la crítica posterior. La obra apenas gozó de atención por parte de la crítica periodística. Luis París, en su libro *Gente Nueva*, dedicó a *Declaración de un vencido* algunas líneas en las que señalaba la inverosimilitud que apreciaba en la obra, sobre todo en la pintura de los caracteres:

Esta novela es un libro extraño. Escrito en forma autobiográfica, sobresalen entre sus muchos méritos detalles finísimos de observación psicológica muy clara. La descripción del temperamento del protagonista es un esfuerzo admirable de perseverancia, pero de mala índole. Desde el primer momento se advierte que el autor lo ha subordinado todo a su propósito de describir la absorción en la nada de un desgraciado, a despecho de todas las contingencias y de los antecedentes del drama. Desde las primeras páginas se ve un hombre destinado a perecer sorbido por el vacío —como el personaje de *Los trabajadores del mar*, de Hugo, por el enorme pulpo—, y al leer la novela de Sawa acometen violentos deseos de interponerse ante el autor y gritarle: “¡Detente! que ese hombre no debe perecer así; que eso es falso; que ese hombre, si efectivamente tiene sesos y corazón, no puede dejarse matar sin lucha desesperada, sin protesta legal o ilegal; que todo eso resulta absurdo; y que, en vez de hacer un estudio del natural, estás escribiendo una leyenda, que merecía, por su pesimismo bastardo, estar escrita en alemán, pero del que usan los filósofos, no del que escribían Schiller o Goethe... (s.a.: 111-112)



En definitiva, París sugiere que la influencia que merma la calidad y verosimilitud de la novela procede de López Bago.

En este libro se observan los progresos de su autor efectivamente en el estudio de la nueva fórmula literaria que se ha propuesto cultivar, pero a pesar de todo, continúa en él, Sawa sacrificando muchas veces la verdad a su fantasía; los diálogos que sostienen Carlos y Emilia [Luis París confunde el nombre de Julia o el de Carmen con el de Emilia] son muy hermosos, pero no son reales... Hay en cambio en el libro bellezas muy grandes, pero el conjunto se resiente del y esfuerzo con que su autor se ha obligado a sí propio a seguir un plan preconcebido, y de la nefanda influencia que López Bago imprimió a la anterior, a *Crimen legal*, con la fundación de aquella malhadada "Biblioteca del renacimiento literario" (! ...?), [...] En suma: *Declaración de un vencido* es un libro muy desigual, y que no constituirá nunca verdadero timbre de gloria para su autor. (s.f.: 111-113)

En *El Motín*, en cambio, se alaban las críticas y las descripciones contenidas en la novela:

Con el brillante estilo que le es peculiar, describe el autor la vida, las ilusiones, las contrariedades y los desencantos de un joven de talento que llega a Madrid ávido de gloria y de posición, y que se gasta en las duras y terribles luchas de la realidad.

Tiene la obra situaciones de primer orden, descripciones hermosas, sátiras punzantes y acerbas críticas que la hacen digna de ser leída. ("Noticias bibliográficas", *El Motín*, año VII, 12-5-1887, p. 4).

Años después de su publicación, Azorín sugería en *Alma Española* que *Declaración de un vencido* era la novela primordial del autor, equiparable a títulos tan significativos como *Camino de perfección* de Baroja.

Seamos sinceros: ya la decadencia se ha iniciado en los maestros casi viejos. Valle-Inclán no volverá a escribir *Epitalamio*, ni Maeztu sus artículos de *Germinal*, de *El País* y de *Vida Nueva*, ni Bueno ss Volanderas, ni Palomero sus *Versos políticos*, ni Acebal su *Huella de Almas*, ni Navarro Ledesma sus crónicas de *El Globo*, ni Sawa su *Declaración de un vencido*, ni Emilio Bobadilla *La vejez de un joven*, ni Benavente *La comida de las fieras*, ni Rueda *El gusano de luz*, ni Unamuno su *Nicodemo*, ni Baroja su *Camino de perfección*. Todos han creado ya su forma; lo que ha llamado Schopenhauer la Voluntad, es decir, el alma del mundo, ha encarnado ya de una vez para todas, definitivamente, en una modalidad única, y será inútil cuanto se haga por sobrepujarla o modificarla esencialmente. ("Pío Baroja-Los compañeros", *Alma Española*, 27-12-1907).

También algunas necrológicas insisten en la calidad de *Declaración de un vencido* sobre el resto de la producción del autor. Así, en *El Heraldo* se podía leer en 1909 lo siguiente: "En trabajos originales hizo también verdaderos primores, siendo el principal la novela *Declaración de un vencido*" ("Alejandro Sawa", 3-3-1909). *El Motín*, que ya había elogiado *Declaración de un vencido* poco después de su

publicación, recuerda que la novela de Carlos Alvarado es una de las más hermosas del autor: “Ha muerto este notabilísimo y brillante literato y enérgico periodista. Talento, estilo, originalidad, todo lo tenía en altas dosis; era un artista completo. Deja varios libros notables: *La mujer de todo el mundo*, *Noche*, *Crimen legal*, *Declaración de un vencido*. Este, sobre todo, es hermosísimo.” (“Alejandro Sawa”, 11-3-1909). En cualquier caso, sorprende que la prensa no aluda en sus comentarios sobre la novela de Sawa a la imagen que en ella se ofrece del entorno periodístico.

La crítica se ha fijado en *Declaración de un vencido* por su acercamiento a los ambientes propios de la bohemia madrileña. Para Allen Philips,

Carlos no es propiamente dicho un bohemio profesional aunque en la Corte pertenece por algún tiempo al cuerpo de redacción de *La Voz pública*, periódico de oposición, y sufre su primera decepción al averiguar que el diario está vendido al gobierno. Otra vez es poco menos que evidente la estrecha relación que hay entre el fermento liberal de los cafés y las redacciones donde también se congregan los marginados. (1988: 397).

Los autores que estudian la bohemia en España señalan recurrentemente la vinculación de Alejandro Sawa con el ambiente bohemio de finales del XIX. Ernesto Bark, autor de la novela *Los vencidos*, afirma, incluso, que *Iluminaciones en la sombra* es “la biblia de la bohemia” (1913: 1). José Esteban y Anthony Zahareas, en *Los proletarios del arte. Introducción a la bohemia*, señalan la presencia hegemónica de Alejandro Sawa entre los escritores bohemios de entresiglos:

Muchos tipos curiosos pululan quizá como nunca en aquel final de un siglo y principios de otro. Viven ilusionadamente su pasión por el arte y la verdad, su voluntad de “epater” al burgués y vivir siempre a contrapelo. Pedro Luis de Gálvez, que asombra a propios y extraños con sus andanzas y arte de pegar sablazos. Y Pedro Barrantes, que escribe su terrible *Delirium tremens*. Y sobre todos ellos, como una sombra luminosa, el bohemio por excelencia, el genial, el incomprendido Alejandro Sawa, recordado por Baroja y Manuel Machado como la primera persona que habló de Verlaine en España y cuya extraña y temprana muerte ha sido recordada por el propio Baroja en *El árbol de la ciencia* y, sobre todo, por el gran don Ramón del Valle Inclán en *Luces de bohemia*. El hombre que de tanto mirar hacia la luz se ha quemado las pupilas, o el que según Manuel Machado, “más nacido para el placer, fue al dolor” (1998: 12).

Arte y poesía, pero también protesta y conciencia social conviven en la obra de Sawa. Para Iris Zavala,

no es fortuito que Alejandro Sawa, el bohemio modernista de barba hirsuta y enmarañada melena de *boulevardier*, amigo de Darío, alternara la poesía y la protesta social: *Noche*, *Crimen legal*, *La mujer de todo el mundo*, *Diario de un vencido* [sic], figuran entre sus títulos. Él, como

otros, se divorcia de la sociedad, del público; a él, como a otros, la sociedad los hundió a menudo en la miseria, la locura o la muerte. Si ya desde el Romanticismo el artista se había convertido en el gran solitario, a fin de siglo se transformó a menudo en el proscrito. (1974: 5).

Miguel Ángel del Arco distingue tres generaciones en la bohemia española; una primera identificada con el radicalismo político y social y relacionada con la revolución de julio de 1854 en la que se incluyen los nombres de Roberto Robert, Florencio Moreno Godino ("Floro Moro Godo") o Pedro Marquina. En la segunda de ellas podría englobarse a Alejandro Sawa, junto a los nombres de Ricardo Fuente, Rafael Delorne, Francisco Villaespesa, Manuel Paso, Pedro Barrantes, Antonio Palomero o Manuel Reina. Esta segunda oleada se dio a conocer en la década de los ochenta y estaban íntimamente ligados a las redacciones de prensa. Sus estudiosos y defensores la llamaron *La Santa Bohemia* o *La Auténtica*. La tercera generación, aún más decadente, la integran Emilio Carrere, Pedro de Rápide, Eliodoro Puche o Armando Buscarini (2013: 950). Alejandro Sawa se acerca en su *Declaración de un vencido* al entorno de la redacción de prensa, que él conocía bien, para mostrar una realidad hostil y degradatoria.



## CONCLUSIONES

### *Representaciones del periodista: aproximaciones, dudas y retos*

Somos conscientes del carácter limitado de nuestra aportación, que no supone sino una *representación de las representaciones del periodista*. Hemos pasado necesariamente por muchas cuestiones de manera superficial y casi anecdótica dado que nuestro propósito era en este trabajo ofrecer un número suficiente de imágenes con las que dibujar el núcleo reconocible del tipo del periodista en el imaginario de los lectores españoles de la segunda mitad del siglo XIX.

Por ejemplo, nos hubiera gustado completar el análisis de las autobiografías de periodistas con ejemplos de autobiografías en verso que se publicaron en prensa y que Fernando Durán ha reseñado en su imprescindible *Catálogo comentado de la autobiografía española (siglos XVIII-XIX)*.

Del mismo modo, otros elementos relacionados con el imaginario mediático (aspectos jurídicos, económicos, industriales) merecerían también una atención pormenorizada, como ha hecho Guillaume Pinson (2012) en sus trabajos sobre cabeceras, catálogos y diccionarios, manuales, monografías, etc. Como indica el investigador canadiense la evocación del imaginario mediático significa todavía el trabajo sobre una laguna, una ausencia, que es preciso completar con estudios y análisis.

Nuestro deseo en este trabajo era la generalización de las imágenes, vocablos, signos, metáforas que caracterizan al periodista hasta formar un núcleo significativo de propiedades, relativamente estable, que caracterizan a la figura del periodista. Objetivado este núcleo, es posible discriminar después los elementos estables e indispensables de aquellos otros que se establecen de forma periférica y que dependen de cuestiones diversas para su estabilidad. Por ejemplo, puede caracterizar al periodista su “afán de notoriedad” y puede ser ésta una de las razones por las que se elige la profesión, pero no es

un elemento indispensable de su representación. Como veíamos a propósito de la pieza de Francisco Vivanco *Quiero ser periodista*, el deseo de celebridad es el motor que impulsa la sátira del joven que desea ser cómico, magistralmente tratada por Larra, Mesonero Romanos y otros.

La enumeración de ejemplos textuales en los que se representa o autorepresenta el periodista se orienta a la plasmación de la imagen mental, la foto fija (daguerrotipo, en el más puro sentido costumbrista) que aparece más o menos definida en el imaginario de los lectores en el periodo que hemos trabajado. Esta primera aproximación a las representaciones del periodista trata de ofrecer un boceto o ensayo de configuración de ese núcleo significativo con el fin de ofrecer puntos de partida a posteriores estudios.

A medida que hemos avanzado en la investigación han surgido dudas y cuestiones paralelas en las que será necesario continuar profundizando. Por ejemplo, la objetivación de la figura del periodista español una vez cruzado el siglo XX (dado que nuestro estudio termina en el umbral de cruce del siglo XIX al XX). En Francia sabemos que, sobre todo a partir del advenimiento del reportaje, la figura del escritor-periodista evoluciona al reportero-aventurero, lo que implica un cambio en los motivos que rodean al personaje<sup>423</sup>. En relación a esto, nos planteamos una cuestión interesante: ¿contamos en la tradición española con la figura del *reportero-investigador* o *reportero-aventurero*? Sería interesante investigar el tránsito del desgraciado periodista que hace sus armas en la prensa tradicional hasta la figura del reportero aguerrido y aventurero. Nuestro país no ha sido pródigo en novela de aventuras, por lo que quizá no sería sencillo encontrar reporteros aventureros a comienzos del siglo XX como Tintín o Gaston Lerroux. No obstante, es una línea de investigación abierta y sugerente.

Otra duda que nos ha suscitado el presente trabajo y que daría lugar a interesantes estudios está relacionada con la exitosa novela de folletín y con la forma en la que en ella se caracteriza al periodista. Este género ha sido trabajado por Enrique Rubio Cremades, que realiza una comparación entre la novela de histórica y la novela de folletín (1982)<sup>424</sup>. Pilar Aparici e Isabel Gimeno (2003) ofrecen una

---

<sup>423</sup> Pinson resume los diferentes motivos que caracterizan el escenario del escritor-periodista y del reportero. Señala las siguientes oposiciones entre el primero y el segundo: hacerse periodista / ser periodista; espacio de París / marco exótico; héroe débil / héroe fuerte; conflictos estéticos / conflictos de comunicación; no suele aparecer el texto periodístico / prolifera el texto periodístico (2012: 189). En los dos casos, señala Pinson, la literatura ofrece una representación de la concepción de la prensa en el XIX: "Dans les deux cas la littérature prend la culture médiatique en charge, elle se la représente à travers des scénarios typiques, elle invente des points de vue variés, des manières de raconter qui en disent beaucoup sur la conception que l'on se fait du journal au XIX<sup>e</sup> siècle" (2012: 188).

<sup>424</sup> En Rubio Cremades, E. (1982). "Novela histórica y folletín", *Anales de Literatura Española*, nº 1. Alicante, Universidad, Departamento de Literatura Española, pp. 269-281

profundización y una antología del género en dos volúmenes<sup>425</sup>. Iris M. Zabala, Rubén Benítez y Leonardo Romero Tobar abordan la realidad del folletín en el trabajo homónimo(1982)<sup>426</sup>. Sobre el folletín en la prensa obrera, contamos con el estudio de Gérard Brey<sup>427</sup> y en el caso de la prensa católica, con el de Solange Hibbs-Lissorgues<sup>428</sup>.

El estudio de la presencia del periodista en los folletines sería una tarea compleja, dada la amplitud desmesurada del corpus que deberíamos manejar. Una parte importantísima de las novelas de folletín que aparecieron en España eran traducciones del francés, lo que nos conduce a la siguiente cuestión: cuando se traducen y adaptan obras francesas de ficción, ¿se adapta el modelo de periodista a la realidad periodística española, distinta a la francesa? Esta pregunta nos ha surgido también al estudiar las obras de teatro en las que participan periodistas. Algunas de ellas son adaptaciones del francés, como *La escuela de periodistas*, arreglada por Ventura de la Vega a partir de la obra de Madame de Girardin (1836). Desde una perspectiva comparada, resultaría muy interesante comprobar si se intentan adaptar las cuestiones que rodean al periodista al entorno español y cómo se lleva a cabo este proceso.

Precisamente otro punto interesante relacionado con nuestra investigación sería adoptar un modelo comparativo para estudiar las diferencias y las similitudes existentes entre la representación del periodista español y el de otros contextos. Esta tarea ofrecería nuevas y sugerentes cuestiones acerca de la visión que cada país ha tenido y tiene de aquellos que se dedican a la prensa. En este trabajo hemos hecho sólo algunas aproximaciones a la comparación con otras realidades: se ha recurrido puntualmente a los trabajos de Guillaume Pinson e Ingrid Barrière, centrados en el ámbito francés, y al de Howard Good, dedicado al estadounidense. Podemos apuntar que, a pesar de las diferencias contextuales, existen paralelismos y constantes en la representación que se hace del periodista desde la ficción y desde la no ficción; por ejemplo, el periodismo se plantea como una actividad pasajera, por lo parece inadecuado hablar de *vocación*, el periodista aparece representado tanto en su mejor versión como en la peor, y sufre la pérdida de la ilusión inicial. El estudio comparado de las representaciones del periodista es una cuestión que convendría abordar con profundidad en el futuro.

---

<sup>425</sup> En Aparici, P. y Gimeno, I. (2003). *Literatura menor del XIX: una antología de la novela del folletín*. Barcelona: Anthropos.

<sup>426</sup> Benítez, R.; Romero Tobar, L y Zabala, I. (1982). "La realidad del folletín", en Rico, F. y Zavala, I. (Coords.). *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 5, Tomo 1: *Romanticismo y Realismo*, pp. 380-390.

<sup>427</sup> Brey, G. (1995). "Práctica del folletín en la prensa obrera española (1881-1940)", en Magnien, B. (Coord.). *Hacia una literatura del pueblo : del folletín a la novela : (el ejemplo de Timoteo Orbe)* pp. 64-76.

<sup>428</sup> Hibbs-Lissorgues, S. (1995). "Práctica del folletín en la prensa católica española", en Magnien, B. (Coord.). *Hacia una literatura del pueblo : del folletín a la novela : (el ejemplo de Timoteo Orbe)* pp. 46-63.

Hemos desatendido inevitablemente una fuente muy rica de representaciones sobre el periodista y que convendría retomar en ulteriores trabajos: los contenidos gráficos. Por ejemplo, en las colecciones costumbristas aparecieron diferentes ilustraciones del ambiente periodístico que nos hemos limitado a insertar entre los diferentes epígrafes del trabajo, aunque merecerían un estudio más atento. También en la prensa satírica aparecieron caricaturas y pequeñas escenas relacionadas con el periodista, muy sugerentes. Una investigación completa que aspire a conocer cómo se representaba al periodista debería considerar las manifestaciones gráficas del personaje: cuadros, ilustraciones, fotografías, etc. La amplitud de esta tarea nos ha impedido acometerla en este trabajo; quizá con el tiempo podamos emprenderla.

Hemos tratado, eso sí, de evitar que nuestras fuentes se limitasen a los textos literarios. Es cierto que la literatura nos suministra un caudal importante de ideas sobre el periodista decimonónico, pero no es la única fuente útil para indagar en esta cuestión. El discurso de la prensa aporta también sugestivas ideas sobre la representación que el periodista hace de sí mismo. Otros documentos no literarios de la época, como catálogos de periodistas, anuarios de prensa o manuales de literatura y periodismo suponen una fuente riquísima y no demasiado explorada para acercarnos a las ideas que circulaban en la sociedad sobre los periodistas.

En el presente trabajo tratamos, por tanto, de conocer los elementos que configuran el núcleo de la representación literaria del periodista, entendida esta como una de las formas de la representación social. En este núcleo se congregan tópicos, discursos e imágenes característicos del periodista en la segunda mitad del siglo XIX.

Obviamente, la representación formalizada no responde a la mimesis; esto es, no tiene por qué coincidir con la realidad factual o la situación históricamente probada. Más aún cuando, como se ha ido tratando a lo largo de la tesis, quienes representan al periodista son en muchos casos los propios periodistas. La representación nunca está exenta de intereses o de actitudes determinadas, apunta W. Doise (1989; apud. Rousseau y Bonardi, 2001).

La determinación contextual de las circunstancias de los autores que representan al periodista ha servido para comprobar que estas representaciones sí cuentan con información pertinente, con una verdadera información. Pero a la vez ponen en cuestión la actitud con que deben recibirse estas imágenes. En especial los textos de cariz cómico presuponen una influencia de estas imágenes en la configuración social, puesto que pueden ser utilizadas como recursos de humor; es decir, juegan con el reconocimiento por parte del público / lector, a pesar de la deformación, la exageración o el absurdo. De una forma

didáctica elaboran modelos de lo que debería esperarse del periodista y lo insertan en el sistema de las representaciones sociales en general (Abrić, 1994).

Como invitación a la reflexión sobre estos parámetros recapitulamos ahora los tópicos, temas e imágenes sugeridos aquí.

*Un doble discurso sobre el periodista: el periodista sublime y el periodista grotesco*

Una cuestión que nos parece relevante es la presencia de múltiples dicotomías en el discurso que se ofrece sobre el periodista desde los materiales que hemos manejado. Es frecuente encontrarlo caracterizado con unos atributos y, en otro lugar o en otro momento, comprobar que son justo los rasgos contrarios los que se le vinculan. El periodismo puede hacer periodistas diversos; esta idea queda expresada en la siguiente cita del periodista francés Alfred Capus: “El periodismo es una profesión inútil e indispensable, de la cual no se han descubierto todavía ni la finalidad, ni las reglas; azarosa e indeterminada, fecunda en ruidosas luchas, en odios y en amores; capaz de hacer del mismo individuo un grande hombre, un mártir o un canalla”<sup>429</sup>.

Hemos constatado que existe un doble discurso sobre el periodista: uno negativo y otro positivo. El discurso negativo caracteriza al periodista como ambicioso, mentiroso, interesado, ignorante y/o alienado. El positivo lo considera un potente y necesario actor social, que debe saber de todo, explicarse con claridad, dar ejemplo en la sociedad y, además, tolerar estoicamente los desmanes de los lectores, de los suscriptores y de los artistas.

Señalamos a continuación, a modo de síntesis, algunas de las dicotomías que participan en la construcción de la imagen del periodista y que nos han parecido más sugerentes.

- El periodista alberga grandes ilusiones ante el ejercicio del periodismo – El periodista padece una gran desilusión al conocer la realidad de la prensa.

---

<sup>429</sup> Alfred Capus (1858-1922) fue un periodista, novelista y dramaturgo francés, director desde 1914 de *Le Figaro*. La cita que recogemos aparece en el libro de cuentos de Alejandro Ber *El caso del periodista español* (1917: 2).



- El periodista tiene una formación integral, debe saber de todo – el periodista es un ignorante que sólo sabe aparentar que tiene grandes conocimientos.
- El periodista es un personaje adelantado, elegante y a la moda – El periodista se distingue por una apariencia miserable, que responde a su baja o nula retribución y a su esforzada rutina laboral.
- El periodista recibe la admiración del público; todos quieren tratarle – El periodista despierta odios y temores, sólo quieren tratarle para beneficiarse de su influencia social.
- El periodista lleva una vida esforzada: ha de ir corriendo a todas partes y no puede descansar nunca; es un personaje laborioso – El periodista disfruta de una vida disoluta y regalada en la que abundan los banquetes y el trato con personalidades y artistas; es un personaje perezoso.
- El periodista se beneficia de la concesión de todo tipo de prebendas y tratos de favor – El periodista ha de vivir en la pobreza, la miseria es inherente a su naturaleza.
- El periodista en ciernes siente admiración por el ambiente periodístico y manifiesta vocación periodística – El periodista llega a la redacción para combatir su desesperación por no triunfar en otros ámbitos (literario, político) o en espera de hacerlo.
- El periodista maneja adecuadamente del lenguaje y lo usa con eficacia para hacerse entender por todos – El periodista emplea constantemente tópicos, muletillas y frases hechas; su lenguaje es disparatado y censurable.
- El periodista es un personaje ingenioso – El periodista copia y repite estructuras y fórmulas gastadas de manera constante.
- La fraternidad entre periodistas es nota dominante en las redacciones – Los odios y los duelos entre periodistas son muy frecuentes.
- El periodista es un personaje ingenioso y avisado – El periodista es un personaje tramposo, embaucador y tahúr.

- El periodista ha de sufrir los conocidos como “males del periodismo”, es víctima de los rigores de su actividad — El periodismo es víctima de los malos periodistas.
- Los tópicos y las ideas que rodean al periodista están en constante evolución; cambian a medida que lo hace el periodismo — se observa el manejo de los mismos tópicos desde mediados del siglo hasta el final de la centuria.

A partir de estos contrastes que se manejan en las fuentes empleadas, encontramos multitud de representaciones del periodista que le atribuyen cualidades tanto sublimes como grotescas. Howard Good concluye su artículo “The Journalist in Fiction (1890-1930)” con una afirmación similar referida al personaje del periodista en la ficción estadounidense: “From the beginning, newspaper fiction was a tangle of contradictions. Authors said journalism both invited college men into its ranks and knocked the college clean out of them; both nursed young writers and destroyed their talent; both crusaded for justice and provided a refuge for cynics” (1985: 357).

Parece que, en definitiva, el periodista se hace depositario de lo mejor y lo peor de la sociedad. Encontramos algunas referencias a la idea de que el periodista “representa el siglo”; por ejemplo, Ricardo Almazán, cuestionable periodista de *Los hombres de la época* (novela de Francisco de Paula Entrala), “es diferente; frívolo y superficial en sus juicios, inexacto en sus ideas, voluble en sus medios, y ambicioso, en sus fines, es la encarnación del siglo en que vivimos. No comprende la política sino por lucro” (1864: 255). Por otro lado, la relación entre periodista y talento se enfatiza en la que se considera la primera novela del romanticismo español, *El Dios del siglo*, de Jacinto de Salas y Quiroga. El virtuoso Félix es el modelo de la nueva España con la que se soñaba en aquel momento, según apunta Sebold: “Félix y Otelina son españoles modelo, protagonistas de la Nueva España, a cuya regeneración Salas dedicó su volumen de poesías en 1834” (2012: 68).

El periodista se representa de formas contrapuestas porque en cierta medida encarna la sociedad del momento, tanto lo mejor como lo peor de ella. Así, al periodista se atribuyen, en diferentes obras, el talento y la corrupción, la nobleza y la vileza, la capacidad regeneradora y la perniciosa habilidad de corromper la sociedad.

De forma general, el discurso negativo sobre el periodista abunda en los artículos costumbristas, en las novelas y en el teatro. El positivo, en la prensa, en las autobiografías, en los catálogos de periodistas y

en los manuales de periodismo que hemos manejado. La representación del periodista es, por tanto, compleja; según la fuente a la que se acuda, interesa al autor pintar al periodista de una u otra manera y, por tanto, encontramos un modelo diferente de periodista. La ficción ofrece una visión sombría que es la que prevalece en la sociedad. Podemos hacer nuestras las palabras de Howard Good cuando, al estudiar la representación del periodista en la novela estadounidense entre 1880 y 1930, concluye que la ficción contribuye a generar confusión sobre la naturaleza del periodismo:

Young people who want to be journalists carry around in his heads images of what journalism is like. Some of the images may originate in newspaper fiction. All in all, they are not images calculated to inspire. The fiction darkly reflects the ambiguous status of journalism in America, the uncertainty of whether it is an art, a business or a profession. Moreover, by failing to positive define the nature of journalism, the fiction perhaps encouraged darkness to grow. (1985: 357).

Se genera así la sensación de que la figura del periodista está en evolución permanente pero, a la vez, de que se manejan constantemente las mismas ideas y tópicos. Desde los primeros artículos costumbristas hasta las últimas obras estudiadas, es decir, durante toda la segunda mitad del XIX, perviven algunas ideas recurrentes: la vida desordenada, los orígenes innobles, el tránsito desde la provincia a la capital y, después, desde la redacción a la administración o al Congreso, la participación activa en la vida política del momento o las combativas relaciones con periodistas de ideologías contrapuestas. Es, por tanto, complicado establecer líneas de evolución en la representación que se ofrece, pues debemos contar con la recurrencia de ideas y tópicos sobre su figura y, también, con el fingimiento que caracteriza a los periodistas. Ya se apuntaba en los artículos costumbristas que ser periodista implicaba, en cierta medida, adoptar una determinada postura ante la sociedad.

La ausencia de autocrítica sigue siendo actualmente, según los propios trabajadores de la prensa, uno de los problemas de la profesión y una de las razones de la mala imagen del periodista en la sociedad<sup>430</sup>. En los materiales que hemos estudiado no abunda el reconocimiento por parte de los periodistas de sus propios defectos; la principal excepción a la ausencia generalizada de autocrítica en los materiales que hemos manejado la encontramos en la introducción a la frustrada *Galería de la Prensa* de 1846, de Juan Pérez Calvo. En general, la representación del periodista se aleja del término medio: los discursos suelen ser radicales, poco equilibrados, caracterizados por las defensas y —sobre todo—

---

<sup>430</sup> Según se desprende del informe de la Asociación de la Prensa de Madrid (2014), para los propios periodistas la escasa capacidad de autocrítica es una de las razones que motivan la negativa imagen que se tiene de la profesión en la sociedad (APM 2014: 47).

por los ataques viscerales. Sin embargo, se templan las tintas en la autobiografía: el paso del tiempo y la autojustificación que es típica en el género aportan nuevas valoraciones.

La banalidad y el fragmentarismo son las notas dominantes en la representación del periodista en el costumbrismo; mientras que el encomio de su figura abunda en los catálogos y manuales de periodismo. En prensa, es característica la victimización del periodista y la adopción de una distancia irónica en la crítica hacia los malos periodistas. En las autobiografías predomina el elogio del periodismo y de aquellos que lo cultivan, mientras que las tres novelas que hemos analizado penetran en los aspectos más sombríos que rodean al periodista: la desilusión, la corrupción que lo rodea o su inestable vida.

### *Heterogeneidad y ausencia de criterio claro: ¿quién es periodista?*

Este es un problema de partida y de difícil resolución. La ausencia de definición clara del periodista se refleja en muchas de sus representaciones. El confuso concepto de periodista que existía incluso a finales de siglo se percibe claramente en las galerías y en los catálogos, documentos en los que la condición de periodista suele ir aparejada a otras, como la de político, empresario, abogado, maestro o, en general, erudito local. Los dos anuarios de prensa que se han consultado —*Anuario-Guía de la prensa madrileña* (1897) y *El Mundo de los periódicos* (1899)— ofrecen, ya a finales de siglo, un concepto del periodista poco delimitado: se incluye en las nóminas de periodistas a personajes que sólo colaboraron puntualmente en la prensa de su localidad o que destacan por únicamente por su ilustración.

Dos cuestiones relacionadas con la ausencia de la definición clara del periodista son el intrusismo y la vocación. En la actualidad, el intrusismo en el periodismo es una preocupación destacada en el gremio<sup>431</sup>. A pesar de la ausencia de definición del periodista, también en nuestro periodo de estudio era frecuente la denuncia del fenómeno desde la perspectiva de que prácticamente cualquiera que supiera escribir se consideraba, erróneamente, dotado para el ejercicio del periodismo. Aunque no se tenían muy claros cuales debían ser los requisitos para ser un buen periodista, sí se tenía la conciencia de que no todo el mundo era apto para el puesto.

Al hilo de la vocación periodística, surge el siguiente interrogante: ¿el periodista nace o se hace? Hemos comprobado que en la representación del periodista se asume que se llega a la profesión de formas

---

<sup>431</sup> El intrusismo profesional se encuentra también entre las razones que los periodistas señalan de que la sociedad posea una negativa imagen de ellos (APM 2014: 47).

variopintas: por necesidad económica, por anhelo de ascenso social o, simplemente, por casualidad (como ocurre en *Pedro Sánchez*). La vocación periodística sólo aparece claramente expresada en algunas autobiografías de periodistas, como las de Emilio Gutiérrez Gamero, Eduardo Mendaro o Juan Bautista Martí y Navarre. En las novelas que hemos analizado, el periodismo se entiende simplemente como medio de acceso a otras posiciones o como fuente de subsistencia. Tampoco en el ámbito francés era habitual que el periodista expresara muestras de albergar una gran vocación por la prensa. Ingrid Barrière, en su trabajo sobre el personaje del periodista en la novela francesa del XIX, señala la ausencia de vocación en el gremio:

Infidèle à son métier, il rêve toujours d'être ailleurs, en littérature ou bien en politique. Cette profession ets alors une antichambre à d'autres mondes qye son ambition veut pénétrer. Dès lors le stéréotype de la transition sociale est souvent véhiculé dans les oeuvres; étape, simple passage ou encore tremplin pour un avenir meilleur. (1999: 8).

Las referencias que encontramos al estatuto sacerdotal del periodista, similar por tanto al del poeta romántico, puede suponer una manifestación de la herencia romántica o, quizá, demuestra simplemente que no se acaba de distinguir aún a finales del XIX entre las figuras del periodista y del escritor, dos perfiles que convivieron hasta bien entrado el siglo XX. Debemos hablar, por tanto, en la mayoría de los casos, de escritores-periodistas.

### *Periodistas y escritores raros y olvidados*

Hay una serie de periodistas y escritores poco tratados que se pueden recuperar a partir de estudios como el que nos ha ocupado. Todos ellos reflexionaron de distintas maneras sobre el periodista. Es el caso de Francisco Cañamaque (1851-1891), que dedicó un artículo a la caracterización del periodista en 1876; Francisco de Paula Entrala, autor de una extensa novela, *Los hombres de la época*, en la que sigue las andanzas de un periodista en la capital o Enrique Vera González, interesante escritor y periodista que firmó un novela autobiográfica titulada *Memorias de un periodista* (1890). Todos ellos aúnan las condiciones de periodistas y novelistas cuyas obras son hoy prácticamente desconocidas.

Para Cecilio Alonso, existe un “interminable etcétera de los marginados que, por motivos diversos, han acabado convertidos en humus contextual de las grandes luminarias institucionales de nuestra historia y gustos literarios” (2008: 14). A esta categoría de marginados u olvidados podrían adscribirse algunos de los autores a cuyas obras nos hemos referido, pues aunque actualmente son prácticamente

desconocidos, dedicaron algunas páginas de su producción escrita a la representación de un personaje que atraía su interés y su atención: el periodista.

### *El personaje literario del periodista: variantes y constantes*

Las tres novelas que hemos analizado en la parte tercera del trabajo plantean secuencias de fracaso de sus protagonistas, a diferencia de las autobiografías periodísticas, en las que encontramos historias *felices* de periodistas que rememoran con cariño sus años de dedicación al periodismo.

Los personajes de Carlos y Pedro presentan además algunas similitudes notables: ambos tienen un alma sensible, sienten atracción por la literatura desde edad temprana, cuentan con el apoyo familiar, se relacionan con una mujer atractiva pero problemática —Clara en el caso de Pedro Sánchez y Julia en la historia de Carlos Alvarado— y sufren una profunda desilusión a raíz del cultivo del periodismo. Para los dos personajes, el periodismo trae asociada la infelicidad de distintas maneras: en el caso de Pedro porque es su puerta de acceso al falso entorno de la política y de las relaciones frívolas, y en el caso de Carlos porque a través de él descubre la corrupción que impera en todos los ámbitos de la sociedad. En estas obras, la condición de periodista del personaje es empleada por el autor para criticar la superficialidad de la prensa y la degradación de la sociedad.

Luis de *El periodista*, se aleja de estas características: es poco lo que sabemos sobre su intimidad, pues Eduardo López Bago centra su novela en las funestas consecuencias de un poder corrupto y de su órgano de expresión periódica en la vida de un ser desgraciado. Sí sabemos que el protagonista no tenía vocación por el periodismo, ni por la literatura, ni prácticamente por nada. Es periodista como pudiera haber sido cualquier otra cosa, por lo que en *El periodista* encontramos la figura del trabajador de la prensa desprovisto por completo de ideales y de ambiciones, cuyo único objetivo es mantenerse con la retribución que le proporciona el desempeño de su labor. Este personaje se aproxima más que los anteriores al concepto de periodista moderno que Rafael Mainar describió a principios del siglo XX en *El arte del periodista*: es un eslabón más en la empresa periodística y se debe limitar a transmitir las ideas de la compañía.

Por otro lado, hemos observado que en la mayoría de las novelas la presencia del periodista impone cierto estilo documental. En toda narración en la que se intentan reflejar las vicisitudes de un periodista se introducen sucesos reales de la historia político social de España: ocurre en las tres obras que hemos

examinado en la tercera parte del trabajo, así como en muchas de las que hemos consultado para la elaboración del catálogo de novelas con personajes periodistas que incluimos en el *Anexo III*. ¿Podría ser esto una muestra de cierto costumbrismo tardío? Sin duda, se describen la vida de los cafés, el día a día de los artistas, las fiestas y costumbres de la aristocracia, el establecimiento penitenciario que visita el periodista, las revoluciones políticas, los cambios gubernamentales, etc.

Otra asociación interesante es la que se desprende de la crítica de Emilia Pardo Bazán de *Pedro Sánchez* publicada en 1884, en la que atribuye a la obra la condición de “novela política”. Si existe una novela política en el XIX, cuestión en la que sería interesante profundizar, en ella han de aparecer casi necesariamente periodistas. *Pedro Sánchez* podría ser también, en algún sentido, una “novela política”, tal como señaló Emilia Pardo Bazán en su reseña de la obra. *El periodista*, de Eduardo López Bago, lleva por subtítulo “novela política”, señalando así el vínculo entre su periodista y el poder. La relación entre periodista y poder político suele ser de oposición: el poder es generalmente una fuerza que se opone a los deseos del periodista, como ocurre en la citada obra de López Bago, en *Declaración de un vencido* de Sawa o en *Pedro Sánchez*, de Pereda.

Asimismo, es interesante notar que las novelas de periodistas que hemos trabajado se asemejan en su estructura a la novela de formación o *Bildungsroman*. En la medida en la que el periodista se considere una variante del escritor, podemos hablar también de conexión con la novela de artista o *Künstlerroman*, una de las modalidades de la novela de formación. En estas novelas interesa penetrar en los orígenes del periodista y en su educación y trayectoria, que suponen la explicación de su mediocridad, de sus ansias de alcanzar el éxito, de su ignorancia, pero también de su abnegación y de su sacrificio. En las novelas que hemos trabajado, se tiende a presentar la formación y la desilusión del periodista a lo largo del tiempo, lo que recuerda a novelas que se consideran paradigmáticas de la *Bildungsroman*, como el *Werther*, de Goethe.

La presencia del periodista en un conjunto amplio de novelas y de narraciones breves y la existencia de constantes en su tratamiento sugiere la posibilidad de hablar del tema literario del periodista. Philippe Hamon y Alexandrine Viboud, en su *Dictionnaire thématique du roman de mœurs en France (1814-1914)*, incluyen la categoría “Journal/Journalisme” entre los temas literarios presentes en la novela de costumbres decimonónica francesa. El periodismo y el periodista suponen un tema literario que aparece en un conjunto amplio de novelas francesas recopiladas por los autores; cuarenta y ocho títulos en total de autores como Balzac, Zola, Stedhal o Maupassant: “De Balzac aux Goncourt (*Charles Demailly*) ou à Maupassant (*Bel-Ami*), de nombreux romans mettent en scène les milieux du journalisme, souvent

présentés sous un jour peu flatteur” (2008: 34). Hemos tratado de hacer algo parecido en los catálogos de periodistas en la ficción que proponemos en el *Anexo III*. El periódico y el periodista pueden considerarse temas literarios en estos conjuntos de obras, pues en ellas se presta especial atención a la recreación de su vida y de sus costumbres y, en general, el periodista, con sus vicios, sus virtudes y las convenciones que le rodean, desempeña un papel esencial en la trama.

Hemos notado, asimismo, que el periodista es un excelente vehículo para dar cuenta de las injusticias cometidas con los escritores de provincias desde la capital. El problema del centralismo literario se observa perfectamente a partir de algunos de los periodistas evocados en novelas y cuentos: por ejemplo, en *Nubes de estío* y en *Pedro Sánchez*, de Pereda, pero también en algunos cuentos de Clarín, como “Feminismo” o “Bustamante”. El periodista es el vehículo perfecto para denunciar esta desigualdad: desde el ámbito de la ficción, puede defender esta situación desde la perspectiva del mal crítico que desprecia la obra de escritores de fuera de Madrid, como ocurre en *Pedro Sánchez*, o puede denunciarla a través de la desilusión del escritor recién llegado de la provincia con su obra literaria bajo el brazo (como ocurre en los cuentos de Clarín señalados y, también, en *Declaración de un vencido*).

La relación del periodista con la gran ciudad es dicotómica: o bien Madrid se presenta como su entorno natural y en el que se mueve con sagacidad y descaro —recordemos a los elegantes cronistas, como el Lucas Gómez de *La mujer del César*, de José María de Pereda, o el evocado por Felipe Trigo en *El semental*—, o bien la ciudad se muestra como un entorno hostil para el periodista por sus ficciones y sus rigores —lo que se percibe en las tres novelas que hemos analizado en la parte tercera: en ellas la ciudad impone su corrupción a los periodistas protagonistas—.

Es compleja también la relación del periodista con la mujer. Tanto en *Pedro Sánchez* como en *Declaración de un vencido* encontramos mujeres cercanas al modelo de *femme fatale*: son seductoras y misteriosas y hacen sufrir al periodista con su frivolidad y su pragmatismo. María, la mujer que aparece en la novela de López Bago, *El periodista*, se aleja de este modelo pero, de alguna forma, acaba por traicionar al desgraciado periodista. La relación entre el periodista y las mujeres supone un foco de tensiones y, generalmente, de desgracias para el periodista en la novela. También en *El cuarto poder*, novela de Armando Palacio Valdés (1888), aparece un periodista local eclipsado por una mujer fatal, la caprichosa y vana Venturita, que le conduce a la desgracia. Entre los males del periodismo que aparecían evocados con cierta frecuencia en las gacetillas de prensa aparecen asimismo algunas referencias a la relación entre periodistas y mujeres: éstas tratan de lograr que las adule y, para ello, se acercan de manera interesada al periodista.



Por último, podemos señalar que en el ámbito de la ficción, el periodista es un excelente vehículo para mostrar multitud de aspectos de la realidad a partir de un único personaje. Es una figura muy versátil por la naturaleza tremendamente diversa de su labor que sirve para presentar personajes, situaciones y lugares muy distintos. Además, podemos afirmar que en cualquier obra que aspire a representar con un mínimo de fidelidad la sociedad del XIX es fácil encontrar un periodista, puesto que era un destacado actor social.

## CONCLUSIONS

### *Histoire des représentations du journaliste: approches, doutes et défis*

Nous avons conscience que l'apport de notre étude est limité, qu'il ne constitue qu'une *représentation des représentations du journaliste*. Nous avons évoqué plusieurs questions de façon superficielle et presque anecdotique, bien qu'elles méritaient plus d'attention de notre part. Notre objectif a été de fournir un nombre suffisant d'images qui permettent de reconnaître le type du journaliste dans l'imaginaire collectif de la seconde moitié du siècle XIX.

Par exemple, nous aurions aimé compléter l'analyse des autobiographies de journalistes avec des exemples d'autobiographies en vers qui furent publiées dans la presse et que signale Fernando Durán dans son incontournable *Catálogo comentado de la autobiografía española (siglos XVIII-XIX)*. Guillaume Pinson (2012) en souligne les limites qui impliquent l'idée d'un imaginaire médiatique, considéré comme représentatif des éléments relatifs à la presse. Ses sources (presse, catalogues et dictionnaires, œuvres de littérature, études et manuels, etc.) donnent seulement une approche, jamais complète ni approfondie. Le chercheur canadien affirme de façon assez graphique qu'évoquer l'imaginaire médiatique suppose de travailler sur une lacune, une absence. Nous partageons son avis.

Nous avons essayé de réunir les images, les mots, les signes, les métaphores qui décrivent généralement le journaliste, pour former un noyau des propriétés relativement stables et symptomatiques qui le caractérisent. Après avoir énoncé le noyau des images qui caractérisent le journaliste, il est possible de choisir quels sont les éléments stables et nécessaires à sa définition et ceux qui sont périphériques et dépendent du contexte. Par exemple, le journaliste peut être caractérisé par son envie de notoriété et cela peut être l'une des raisons pour choisir cette profession, mais elle n'est pas un élément décisif pour la représentation du journaliste. Comme nous l'avons dit plus haut, dans l'œuvre de Francisco Vivanco

*Quiero ser periodista*, le désir de notoriété est le moteur qui explique la satire sur les jeunes qui veulent être journalistes, magistralement évoqué par Larra, Mesonero et des autres.

Dans notre travail nous avons énuméré beaucoup de textes dans lesquels le journaliste est représenté, avec le fin de décrire l'image mental, la photographie (ou le daguerréotype dans le sens des *costumbristas*) recrée par l'imaginaire de l'époque. Cette première approche des représentations du journaliste permet de fournir une approximation du noyau de son image et de poser des jalons pour d'autres études.

Nous avons tenté, en étudiant les représentations du journaliste, de faire l'ébauche d'un modèle et de rassembler un premier ensemble de documents qui peuvent servir de point de départ et d'inspiration pour de futurs travaux. À mesure que nous avons avancé dans notre recherche, nous avons soulevé des doutes et des questions parallèles que nous avons voulu laisser annotés pour des travaux postérieurs et que nous citons ci-dessous.

Étant donné que notre période d'étude se termine à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, nous nous sommes interrogés sur l'évolution du journaliste au XX<sup>e</sup> siècle. En France, nous savons que, surtout à partir de l'avènement du reportage, la figure de l'écrivain-journaliste laisse place au reporter-aventurier, ce qui implique un changement sur les motivations du personnage<sup>432</sup>. À ce sujet, nous nous sommes posé la question suivante: la tradition espagnole retient-elle la figure du *reporter-enquêteur* ou du *reporter-aventurier*? Il serait intéressant de se pencher sur l'évolution du journaliste malheureux qui fait ses premières armes dans la presse traditionnelle au reporter aguerri et aventurier. Notre pays n'a pas été riche en romans d'aventures, ce qui explique que l'on ait du mal à dénicher des reporters aventuriers au début du XX<sup>e</sup> siècle comme Tintin ou Gaston Lerroux. Toutefois, cette piste de recherche est tout à fait ouverte.

La présente étude a aussi piqué notre curiosité sur le roman-feuilleton à succès et la façon dont il caractérise le journaliste. Il pourrait donner lieu à d'intéressantes recherches. Enrique Rubio Cremades a travaillé sur ce genre et réalisé une comparaison entre le roman historique et le roman-feuilleton

---

<sup>432</sup> Pinson résume les différents motifs qui caractérisent la scène de l'écrivain-journaliste et du reporter. Il signale les oppositions suivantes entre le premier et le second : devenir journaliste / être journaliste; contexte parisien / cadre exotique; héros faible / héros fort; conflits esthétiques / conflits de communication; le texte journalistique n'est pas très présent / le texte journalistique abonde (2012: 189). Dans les deux cas, affirme Pinson, la littérature offre une représentation de la conception de la presse au XIX<sup>e</sup> siècle: "Dans les deux cas la littérature prend la culture médiatique en charge, elle se la représente à travers des scénarios typiques, elle invente des points de vue variés, des manières de raconter qui en disent beaucoup sur la conception que l'on se fait du journal au XIX<sup>e</sup> siècle" (2012: 188).

(1982)<sup>433</sup>. Pilar Aparici et Isabel Gimeno (2003) offrent une étude approfondie et une anthologie du genre en deux volumes<sup>434</sup>. Iris M. Zabala, Rubén Benítez et Leonardo Romero Tobar abordent la réalité du feuilleton dans le travail homonyme (1982)<sup>435</sup>. Sur le feuilleton dans la presse ouvrière, nous trouvons le travail de Gérard Brey<sup>436</sup> et, dans le cas de la presse catholique, celui de Solange Hibbs-Lissorgues<sup>437</sup>.

L'étude de la présence du journaliste dans les romans-feuilletons représente à elle seule un travail complet, vu l'amplitude démesurée du corpus sur lequel il faudrait travailler. Une très grande majorité des romans-feuilletons qui sont apparus en Espagne étaient des traductions du français, ce qui nous amène à la question suivante : quand on traduit et adapte les œuvres françaises de fiction, adapte-t-on le modèle du journaliste à la réalité journalistique espagnole, distincte de la française ? Nous avons été confrontés à cette question en étudiant les œuvres de théâtre où apparaissent des journalistes. Certaines d'entre elles sont des adaptations ou des ajustements du français, comme *La escuela de periodistas*, reprise par Ventura de la Vega à partir de l'œuvre de Madame de Girardin (1836). Avec une perspective comparative, il serait très intéressant de vérifier si l'on essaie d'adapter les problématiques du journaliste espagnol et comment l'on mène à bien ce procédé.

Un autre point intéressant en relation avec notre étude est l'adaptation d'un modèle comparatif pour se pencher sur les différences et les similitudes qui existent entre la représentation du journaliste espagnol et celui tiré d'autres contextes. Cette tâche ouvrirait de nouvelles questions sur la vision que chaque pays a eu et a sur ceux qui se consacrent à la presse. Nous n'avons fait que quelques approches, dans ce travail, sur la comparaison avec d'autres réalités : nous avons eu recours de façon ponctuelle aux travaux de Guillaume Pinson et Ingrid Barrière, basés sur le cadre français, et à celui de Howard Good, consacré au cadre américain. Nous pouvons signaler que malgré les différences contextuelles, il existe des parallélismes et des constantes dans la représentation du journaliste dans la fiction et hors de la fiction ; par exemple, le journalisme est envisagé comme une activité passagère, il est donc inadéquate de parler de *vocation* ; le journaliste est représenté autant dans sa meilleure version que dans la pire et perd

<sup>433</sup> En Rubio Cremades, E (1982). "Novela histórica y folletín", *Anales de Literatura Española*, n° 1. Alicante, Universidad, Departamento de Literatura Española, pp. 269-281

<sup>434</sup> En Aparici, P. y Gimeno, I. (2003). *Literatura menor del XIX: una antología de la novela del folletín*. Barcelona: Anthropos.

<sup>435</sup> Benítez, R.; Romero Tobar, L y Zabala, I. (1982). "La realidad del folletín", en Rico, F. y Zavala, I. (Coords.). *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 5, Tomo 1: *Romanticismo y Realismo*, pp. 380-390.

<sup>436</sup> Brey, G. (1995). "Práctica del folletín en la prensa obrera española (1881-1940)", en Magnien, B. (Coord.). *Hacia una literatura del pueblo : del folletín a la novela : (el ejemplo de Timoteo Orbe)* pp. 64-76.

<sup>437</sup> Hibbs-Lissorgues, S. (1995). "Práctica del folletín en la prensa católica española", en Magnien, B. (Coord.). *Hacia una literatura del pueblo : del folletín a la novela : (el ejemplo de Timoteo Orbe)* pp. 46-63.

son enthousiasme d'origine. L'étude comparative des représentations du journaliste est un sujet qu'il conviendrait d'aborder à l'avenir.

De façon inévitable, nous nous sommes peu occupé d'une source riche en représentations sur le journaliste et qui pourrait être reprise dans des travaux ultérieurs : les contenus graphiques. Par exemple, l'on retrouve différentes illustrations du domaine journalistique dans les collections *costumbristas* que nous nous sommes limité à insérer dans les différentes épigraphes de la présente étude, mais ils auraient mérité une analyse plus approfondie. Dans la presse satirique, on retrouve aussi des caricatures et de petites scènes très évocatrices liées au journaliste. En cherchant à savoir comment était représenté le journaliste, on devrait considérer les manifestations graphiques du personnage : tableaux, illustrations, photographies, etc. L'ampleur d'un tel travail ne nous a pas permis de nous y attarder ; mais cela reste une possibilité par la suite.

Nous avons en revanche évité de limiter nos sources aux seuls textes littéraires. Il est vrai que la littérature nous fournit une mine importante d'idées sur le journaliste du dix-neuvième siècle, mais elle n'est pas la seule source utile sur le sujet. Le contenu de la presse apporte aussi des idées évocatrices sur la représentation que le journaliste se fait de lui-même. D'autres documents qui ne sont pas tirés de la littérature de l'époque, comme des catalogues de journalistes, des annuaires de la presse ou des ouvrages de littérature et journalisme, sont des références importantes et peu exploitées qui nous ont permis de nous pencher sur l'idée que se faisait la société des journalistes.

Dans notre travail, nous avons cherché à savoir selon quels clichés, thèmes et images était représenté le journaliste dans la seconde moitié du XIXe siècle et nous avons tenté d'y donner quelques explications et comparaisons. Nous pensons que sa valeur provient autant de ce qu'il apporte, bien qu'il soit toujours subjectif, que de ce qu'il suggère. Il s'agit finalement d'une invitation à chercher quelle idée se faisait-on du journaliste au moment où la presse se mettait en place pour devenir telle que nous la connaissons aujourd'hui.

Évidemment, la représentation ne correspondait pas toujours à la réalité. Il est important de souligner que ce sont les mêmes journalistes ceux qui représentent au journaliste; donc la représentation reflète leurs propres intérêts, comme W. Doise l'a bien souligné (1989; apud Roussiau-Bonardi, 2001).

Comme une invitation à réfléchir sur ces sujets nous faisons maintenant une récapitulation des thèmes et des images ici suggérées.

*Un double discours sur le journaliste : le journaliste sublime et le journaliste burlesque*

Dans les documents que nous avons utilisés, nous avons relevé la présence de nombreuses dichotomies dans le discours à propos du journaliste. Il est fréquent de le voir affublé de certaines caractéristiques et, à d'autres endroits ou à d'autres moments, de découvrir que les particularités qui lui sont prêtées sont tout à faits contraires. Le journalisme peut donner naissance à divers journalistes. Cette idée est exprimée dans la citation suivante du journaliste français Alfred Capus : « Le journalisme est une profession inutile et indispensable, dont on n'a découvert ni le but ni les règles ; si hasardeuse et si indéfinie, si grouillante de combats, de dévouements et de haines, qu'elle peut faire du même être un grand homme, un martyr et un malfaiteur<sup>438</sup> ».

Nous avons constaté qu'il existe un double discours sur le journaliste : l'un négatif et l'autre positif. Le discours négatif représente un journaliste ambitieux, menteur, intéressé, ignorant et/ou aliéné. Le positif le considère comme un être puissant et un acteur social indispensable, qui doit tout savoir, s'expliquer avec clarté, donner l'exemple dans la société et tolérer de façon stoïque les abus des lecteurs, des abonnés et des artistes.

Nous indiquons ci-dessous, en guise de synthèse, quelques dichotomies qui contribuent à la construction de l'image du journaliste et qui nous ont semblées les plus pertinentes.

- Le journaliste nourrit de grandes illusions sur l'exercice du journalisme – Le journaliste souffre d'une grande désillusion en découvrant la réalité de la presse.
- Le journaliste a une formation complète, il doit tout savoir – le journaliste est un ignare qui sait seulement feindre d'avoir de grandes connaissances.
- Le journaliste est une personne avant-gardiste, élégante et à la mode – Le journaliste se remarque par son apparence misérable, qui correspond à la faiblesse ou à l'absence de revenus et à son rythme de travail intense.

---

<sup>438</sup> Alfred Capus (1858-1922) fut un journaliste, écrivain et dramaturge français, directeur à partir de 1914 du *Figaro*. La citation que nous reprenons est extraite du livre de contes d'Alejandro Ber *El caso del periodista español* (1917: 2).

- Le journaliste est admiré du public; tous veulent le fréquenter — Le journaliste provoque haines et craintes, on veut le fréquenter pour bénéficier de son influence sociale.
- Le journaliste est vaillant : il doit courir partout et ne peut jamais se reposer; c'est une personne travailleuse — Le journaliste mène une vie dissolue et agréable où les dîners sont nombreux ainsi que la fréquentation de personnalités et d'artistes; c'est une personne paresseuse.
- Le journaliste reçoit tous types de revenus et de traitements de faveur — Le journaliste doit vivre dans la pauvreté, la misère est liée à sa nature.
- Le journaliste en discernement ressent de l'admiration pour le monde journalistique et manifeste une vocation journalistique — Le journaliste arrive dans une rédaction pour lutter contre son désespoir de n'avoir pas su réussir dans d'autres domaines (littéraire, politique) ou bien dans l'attente d'y parvenir.
- Le journaliste domine de façon adéquate la langue et l'utilise avec efficacité pour se faire comprendre de tous — Le journaliste utilise de façon constante des clichés, des tics de langage et des phrases toutes faites ; son langage est absurde et blâmable.
- Le journaliste a de l'esprit — Le journaliste copie et reprend constamment des expressions et formules démodées.
- La fraternité entre journalistes est la norme dans les rédactions — Les haines et les duels entre journalistes sont très fréquents.
- Le journaliste est une personne qui a de l'esprit et qui est futée — Le journaliste est un tricheur, un enjôleur.
- Le journaliste souffre de ce que l'on appelle les « maux du journalisme », il est victime des exigences de son activité — Le journalisme est victime des mauvais journalistes.

- Les clichés et les idées qui accompagnent le journaliste sont en constante évolution ; ils changent à mesure que le journalisme évolue – On observe l'utilisation des mêmes clichés de la moitié jusqu'à la fin du siècle.

À partir de ces contrastes extraits des sources utilisées, nous trouvons de nombreuses représentations du journaliste qui lui attribuent des qualités tantôt sublimes tantôt grotesques. Howard Good conclut son article *The Journalist in Fiction* (1890-1930) avec une affirmation similaire qui se réfère au personnage du journaliste dans la fiction américaine: "From the begining, newspaper fiction was a tangle of contradictions. Authors said journalism both invited college men into its ranks and knocked the college clean out of them; both nursed young writers and destroyed their talent; both crusaded for justice and provided a refuge for cynics" (1986: 357).

Il semble qu'en définitive, le journaliste est le gardien du meilleur et du pire de la société. Nous trouvons quelques références à l'idée selon laquelle le journaliste « représente le siècle » ; par exemple, Ricardo Almazán, journaliste discutable de *Los hombres de la época* (roman de Francisco de Paula Entrala), "est différent ; frivole et superficiel dans ses jugements, inexact dans ses idées, inconstant et ambitieux dans ses objectifs, il est l'incarnation du siècle dans lequel nous vivons. Il ne comprend pas la politique si ce n'est pour son profit » (1864: 255). D'un autre côté, le rapport entre journaliste et talent est mis en avant dans ce que l'on considère le premier roman du romantisme espagnol, *El Dios del siglo*, de Jacinto de Salas y Quiroga. Le virtuose Félix est le modèle de la nouvelle Espagne à laquelle on rêve à ce moment-là, selon ce que souligne Sebold : « Félix et Otelina sont des espagnols modèles, héros de la Nouvelle Espagne, dont la régénération Salas a dédié son volume de poésies en 1834 » (2012: 68).

Le journaliste est représenté sous des formes opposées parce que d'une certaine façon il incarne la société du moment, tant le meilleur que le pire d'elle. Ainsi, on attribue au journaliste, dans différentes œuvres, le talent et la corruption, la noblesse et la bassesse, la capacité régénératrice et l'habileté perverse à corrompre la société.

De façon générale, le discours négatif sur le journaliste est fréquent dans la littérature panoramique, dans les romans et au théâtre. On trouve le positif dans la presse, dans les autobiographies, dans les catalogues de journalistes et dans les ouvrages de journalisme que nous avons utilisés. La représentation du journaliste est donc complexe ; selon la source que l'on consulte, l'auteur y dépeint le journaliste d'une façon ou d'une autre et l'on trouve donc un modèle différent de journaliste. La fiction donne une vision sombre qui est celle qui prédomine dans la société. Nous pouvons faire nôtres les mots



de Howard Good quand, en étudiant la représentation du journaliste dans le roman américain entre 1880 et 1930, il parvient à la conclusion que la fiction génère une confusion sur la nature du journalisme :

Young people who want to be journalists carry around in his heads images of what journalism is like. Some of the images may originate in newspaper fiction. All in all, they are not images calculated to inspire. The fiction darkly reflects the ambiguous status of journalism in America, the uncertainty of whether it is an art, a business or a profession. Moreover, by failing to positive define the nature of journalism, the fiction perhaps encouraged darkness to grow. (1986: 357).

On a alors l'impression que la figure du journaliste est en constante évolution mais, qu'à la fois, les mêmes idées et clichés l'accompagnent. Des premiers articles jusqu'aux dernières œuvres étudiées, c'est-à-dire durant toute la seconde moitié du XIXe siècle, quelques idées récurrentes perdurent : la vie désordonnée, les origines médiocres, le passage de la province à la capitale et, ensuite, de la rédaction à l'administration ou au Congrès, la participation active à la vie politique du moment ou les rapports combatifs avec des journalistes d'idéologies opposées. Il est donc difficile d'établir des lignes d'évolution dans la représentation qui en est faite, il faut tenir compte de la récurrence d'idées et de clichés sur sa figure, mais aussi la simulation qui caractérise les journalistes. La littérature panoramique souligne déjà qu'être journaliste impliquait, dans une certaine mesure, d'adopter une attitude concrète face à la société.

L'absence d'autocritique est toujours à l'heure actuelle, selon les travailleurs de la presse eux-mêmes, l'un des problèmes de la profession et l'une des causes de la mauvaise image du journaliste dans la société<sup>439</sup>. Dans les documents que nous avons consultés, les journalistes ne reconnaissent pas vraiment leurs propres défauts ; on trouve l'une des seules exceptions à l'absence généralisée d'autocritique dans l'introduction à la *Galería de la Prensa* de 1846, de Juan Pérez Calvo. En général, la représentation du journaliste s'éloigne de la moyenne : les discours sont plutôt radicaux, peu équilibrés, ils se caractérisent par les défenses et surtout par les attaques viscérales. Cependant, les plumes se radoucissent dans l'autobiographie : le fil du temps et l'autojustification qui est typique dans ce domaine, font émerger de nouvelles appréciations.

---

<sup>439</sup> Selon le rapport de l'Association de la Presse de Madrid (2014), pour les propres journalistes, la faible capacité d'autocritique est l'une des raisons qui entraînent une image négative de la profession dans la société (APM 2014: 47).

La banalité et l'imperfection sont les traits dominants dans la représentation du journaliste dans la littérature panoramique; tandis que l'éloge de son personnage abonde dans les catalogues et les ouvrages de journalisme. Dans la presse, la victimisation du journaliste et l'adoption d'une distance ironique pour critiquer les mauvais journalistes, sont des caractéristiques habituelles. Dans les autobiographies, on trouve plutôt une louange du journalisme et de ceux qui le pratiquent. Mais, les trois romans que nous avons analysés soulignent les aspects les plus sombres du journaliste : la désillusion, la corruption qui l'entoure ou sa vie instable.

### *Hétérogénéité et absence de critère clair : qui est journaliste?*

Il s'agit d'un problème élémentaire et difficile à résoudre. L'absence d'une définition claire du journaliste se reflète dans nombre de ses représentations. Le concept flou de journaliste qui existait même à la fin du siècle, transparaît dans les galeries et dans les catalogues, documents où la condition du journaliste est souvent associée à d'autres, comme celle du politique, de l'homme d'affaires, de l'avocat, du maître ou en général de l'érudit local. Les deux annuaires de la presse consultés —*Anuario-Guía de la prensa madrileña* (1897) et *El Mundo de los periódicos* (1899)— donnent, déjà à la fin du siècle, un concept du journaliste peu défini : on inclut dans les salaires de journalistes des personnages qui ont seulement collaboré de façon occasionnelle dans la presse locale ou qui se sont faits remarquer uniquement par leur illustration.

L'intrusion et la vocation sont les deux points liés à l'absence d'une définition claire du journaliste. À l'heure actuelle, l'intrusion dans le journalisme est une préoccupation majeure dans le secteur<sup>440</sup>. Malgré l'absence de définition du journaliste, il était fréquent durant la période de notre étude de dénoncer ce phénomène puisque n'importe qui sachant écrire pouvait, de façon erronée, se considérer apte à l'exercice du journalisme. Même si les critères pour être un bon journaliste n'étaient pas très clairs, on avait conscience que tout le monde n'était pas fait pour ce poste.

Au fil de la vocation journalistique, une interrogation demeure : le journaliste l'est-il de naissance ou le devient-il ? Nous avons constaté, dans la représentation du journaliste, qu'il parvient à cette profession de façons diverses : par nécessité financière, par désir d'ascension sociale ou simplement par hasard (comme c'est le cas dans *Pedro Sánchez*). La vocation journalistique est énoncée de façon claire uniquement dans quelques autobiographies de journalistes telles que celles d'Emilio Gutiérrez Gamero,

---

<sup>440</sup> L'intrusion professionnelle est aussi l'une des raisons pour laquelle les journalistes pensent que la société a d'eux une image négative (APM 2014: 47).

Eduardo Mendaro ou Juan Bautista Marti y Navarre. Dans les romans que nous avons consultés, le journalisme est compris comme un moyen d'accès à d'autres positions sociales ou comme source de subsistance. Dans le contexte français, il n'était pas non plus courant que le journaliste nourrisse une grande vocation pour la presse. Ingrid Barrière, dans son travail sur le personnage du journaliste dans le roman français du XIXe, signale l'absence de vocation dans le secteur :

Infidèle à son métier, il rêve toujours d'être ailleurs, en littérature ou bien en politique. Cette profession est alors une antichambre à d'autres mondes que son ambition veut pénétrer. Dès lors, le stéréotype de la transition sociale est souvent véhiculé dans les œuvres; étape, simple passage ou encore tremplin pour un avenir meilleur. (1999: 8).

Les références que nous trouvons sur le statut sacerdotal du journaliste, semblable à celui du poète romantique, semble supposer une manifestation de l'héritage romantique ou peut-être montre simplement que l'on ne parvient pas bien à distinguer la figure du journaliste de celle de l'écrivain, à la fin du XIXe. Deux profils qui ont cohabité jusqu'à la première moitié du XXe siècle. Nous devons donc évoquer, dans la majorité des cas, des écrivains-journalistes.

#### *Journalistes et écrivains étranges et oubliés*

Une série de journalistes et d'écrivains sont peu étudiés et peuvent l'être à partir de travaux comme le nôtre. Chacun d'eux a réfléchi de différentes façons sur le journaliste. C'est le cas de Francisco Cañamaque (1851-1891), qui a dédié un article à la caractérisation du journaliste en 1876 ; Francisco de Paula Entrala, auteur d'un long roman, *Los hombres de la época*, dans lequel elle suit les aventures d'un journaliste à la capitale ou Enrique Vera González, écrivain intéressant et journaliste qui a signé un roman autobiographique intitulé *Memorias de un periodista* (1890). Chacun d'eux réunit les conditions de journalistes et romanciers dont les oeuvres sont aujourd'hui quasiment inconnues.

Pour Cecilio Alonso, il existe « une liste interminable d'auteurs marginaux qui, pour divers motifs, ont fini par appartenir au terreau contextuel des grands projecteurs institutionnels de notre histoire et goûts littéraires » (2008: 14). Quelques-uns des auteurs dont nous avons consultés les œuvres, pourraient entrer dans cette catégorie de marginaux et oubliés car, bien qu'ils soient aujourd'hui méconnus, ils ont consacré plusieurs pages de leurs travaux à la représentation d'un personnage qui attire notre intérêt et attention : le journaliste.

*Le personnage littéraire du journaliste: variantes et constantes*

Les trois romans que nous avons analysés dans la troisième partie de notre travail proposent des scènes d'échec de leurs personnages principaux, à la différence des autobiographies journalistiques où l'on trouve des histoires heureuses de journalistes qui se souviennent avec affection de leurs années de journalisme.

Les personnages de Carlos et Pedro présentent quelques similitudes importantes : tous deux ont l'âme sensible, ils ressentent une attirance pour la littérature depuis leur plus jeune âge, ils ont le soutien de leur famille, ils s'attachent à une femme belle mais problématique – Clara dans le cas de Pedro Sánchez et Julia dans l'histoire de Carlos Alvarado – et ils souffrent d'une profonde désillusion à cause de la pratique du journalisme. Pour les deux personnages, le journalisme est lié au malheur de différentes façons : dans le cas de Pedro parce que c'est sa porte d'entrée au cercle trompeur de la politique et des relations frivoles, et dans le cas de Carlos parce que c'est à travers lui qu'il découvre la corruption qui règne dans tous les secteurs de la société. Dans ces œuvres, la condition de journaliste du personnage est utilisée par l'auteur pour critiquer la superficialité de la presse et la dégradation de la société.

Luis de *El periodista*, s'éloigne de ces caractéristiques : l'on sait peu de choses sur son intimité. En effet, Eduardo López Bago centre son roman sur les funestes conséquences d'un pouvoir corrompu et de son organe d'expression journalistique dans la vie d'un être malheureux. On sait en revanche que le personnage principal n'avait pas de vocation pour le journalisme, ni pour la littérature, ni pour quasiment rien d'ailleurs. Il est journaliste comme il aurait pu être autre chose, c'est pourquoi, dans *El periodista*, la figure du travailleur de la presse est complètement dépourvue d'idéaux et d'ambitions et son seul objectif est de se maintenir dans sa position avec la rétribution que lui offre son emploi. Ce personnage se rapproche davantage que les précédents au concept de journaliste moderne que Rafael Mainar a décrit au début du XXe dans *El arte del periodista*: c'est un maillon de la chaîne dans l'entreprise journalistique et il doit se limiter à transmettre les idées de cette dernière.

D'autre part, nous avons constaté que, dans la majorité des romans, la présence du journaliste impose un certain style documentaire. Dans tout récit où se reflètent les vicissitudes d'un journaliste, l'on introduit des faits réels de l'histoire politique sociale en Espagne : c'est le cas des trois romans que nous avons analysés dans la troisième partie de notre travail, ainsi que dans beaucoup d'autres que nous avons consultés pour l'élaboration du catalogue de romans avec des personnages journalistiques que nous avons inclus dans l'*Annexe III*. Cela serait-il la preuve d'un certain *costumbrismo* tardif ? Sans aucun doute, on y décrit bien la vie des cafés, le quotidien des artistes, les fêtes et les habitudes de

l'aristocratie, l'établissement pénitentiaire où se rend le journaliste, les révolutions politiques, les changements gouvernementaux, etc.

Un autre rapprochement intéressant est celui qui se dégage de la critique d'Emilia Pardo Bazán de *Pedro Sánchez*, publiée en 1884, où elle qualifie l'œuvre de « roman politique ». S'il existe un roman politique au XIXe, un point qu'il serait intéressant d'approfondir, il doit forcément compter des journalistes dans ses pages. Pedro Sánchez pourrait être aussi, dans un certain sens, un « roman politique » comme le signale Emilia Pardo Bazán dans son compte-rendu de l'œuvre. *El periodista*, de Eduardo López Bago, a pour sous-titre « roman politique », signalant ainsi le lien entre son journaliste et le pouvoir. Le rapport entre journaliste et pouvoir politique est en principe d'opposition : le pouvoir est généralement une force qui s'oppose aux désirs du journaliste, comme c'est le cas dans l'œuvre déjà citée de López Bago, dans *Declaración de un vencido* de Sawa ou dans *Pedro Sánchez*, de Pereda.

De même, il est intéressant de relever que les romans de journalistes sur lesquels nous avons travaillé se rapprochent dans leur structure du roman de formation ou *Bildungsroman*. Dans la mesure où le journaliste se considère comme une variante de l'écrivain, nous pouvons parler aussi de lien avec le roman d'artiste ou *Kunstlerroman*, l'une des modalités du roman de formation. Dans ces romans, il est intéressant de percer les origines du journaliste, son éducation et sa trajectoire, qui expliquent sa médiocrité, ses envies d'atteindre le succès, son ignorance, mais aussi son dévouement et son sacrifice. Dans les romans sur lesquels nous avons travaillé, on trouve une tendance à présenter la formation et la désillusion du journaliste au fil du temps, ce qui rappelle des romans considérés comme des modèles de la *Bildungsroman*, comme le *Werther*, de Goethe.

La présence du journaliste dans un vaste ensemble de romans et brefs récits et l'existence de constantes dans son étude suggère la possibilité de parler du thème littéraire du journaliste. Philippe Hamon et Alexandrine Viboud, dans leur *Dictionnaire thématique du roman de mœurs en France (1814-1914)*, incluent la catégorie « Journal/Journalisme » dans les thèmes littéraires présents dans le roman français de mœurs du XIXe. Le journalisme et le journaliste constituent un thème littéraire qui apparaît dans un vaste ensemble de romans français recueillis par les auteurs ; quarante-huit titres en tout d'auteurs comme Balzac, Zola, Stedhal ou Maupassant : “De Balzac aux Goncourt (*Charles Demailly*) ou à Maupassant (*Bel-Ami*), de nombreux romans mettent en scène les milieux du journalisme, souvent présentés sous un jour peu flatteur” (2008: 34). Nous avons essayé de faire quelque chose de semblable dans les catalogues de journalistes dans la fiction que nous proposons en Annexe III. Le journal et le journaliste peuvent être considérés comme des thèmes littéraires dans cet ensemble

d'œuvres, puisque l'on y trouve un intérêt spécial dans la recreation de leur vie et de leurs habitudes et, en général, le journaliste, avec ses vices, ses vertus et les conventions qui l'entourent, remplit un rôle essentiel dans l'intrigue.

Nous avons également remarqué que le journaliste est un excellent vecteur pour rendre compte des injustices commises envers les écrivains de province depuis la capitale. Le problème du centralisme littéraire s'observe parfaitement sur quelques journalistes évoqués dans les romans et contes : par exemple, dans *Nubes de estío* et dans *Pedro Sánchez*, de Pereda, mais aussi dans certains contes de Clarín, comme « Feminismo » ou « Bustamante ». Le journaliste est le vecteur parfait pour dénoncer cette inégalité : à partir de la fiction, il peut défendre cette situation en prenant la peau du mauvais critique qui méprise l'œuvre d'écrivains hors de Madrid, comme c'est le cas dans *Pedro Sánchez*, ou il peut la dénoncer à travers la désillusion de l'écrivain tout juste arrivé en province avec son œuvre littéraire sous le bras (comme c'est le cas dans les contes de Clarín cités et aussi dans *Declaración de un vencido*).

Le rapport du journaliste avec la grande ville est dichotomique : ou bien Madrid est son contexte naturel où il évolue avec clairvoyance et assurance — rappelons-nous les chroniqueurs comme le Lucas Gómez de *La mujer del César*, de José María de Pereda, ou celui cité par Felipe Trigo en *El semental* —, ou bien la ville devient un contexte hostile pour le journaliste à cause de ses œuvres et de ses rigueurs — ce que l'on retrouve dans les trois romans que nous avons analysés dans la troisième partie : la ville y impose sa corruption aux journalistes.

La relation du journaliste avec les femmes est aussi complexe. Dans *Pedro Sánchez* comme dans *Declaración de un vencido*, on trouve des femmes semblables au modèle de femme fatale : elles sont séductrices et mystérieuses et font souffrir le journaliste avec leur frivolité et leur pragmatisme. María, la femme qui apparaît dans le roman de López Bargo, *El periodista*, s'éloigne de ce modèle mais, d'une certaine manière, elle finit par trahir le malheureux journaliste. La relation entre le journaliste et les femmes entraîne une source de tensions et généralement de malchances pour le journaliste dans le roman. Dans *El cuarto poder*, roman de Armando Palacio Valdés (1888), un journaliste local est éclipsé par une femme fatale, la capricieuse et vaniteuse Venturita, qui le conduit au malheur. Parmi les différents maux du journalisme qui étaient fréquemment évoqués dans les gazettes de la presse, on trouve des références à la relation entre journalistes et femmes : celles-ci veulent qu'ils les adulent et, pour cela, elles approchent le journaliste de façon intéressée.

Enfin, nous pouvons signaler que dans le contexte de la fiction, le journaliste est un excellent vecteur pour montrer la multitude d'aspects de la réalité à partir d'un seul personnage. Il est très versatile par la

nature immensément diverse de son travail et sa figure permet de présenter des personnages, des situations et des lieux très différents. De plus, nous pouvons affirmer que dans n'importe quelle œuvre qui cherche à représenter avec un minimum de fidélité la société du XIXe, il est facile de trouver un journaliste vu qu'il était un acteur social incontournable.

## ANEXOS

### ANEXO I: SEMBLANZAS BIOGRÁFICAS DE PERIODISTAS Y AUTORES DE TEXTOS SOBRE EL PERIODISTA

1. **Álvaro, Aniceto** (m. 1852) fundó y dirigió en Madrid *El Castellano* (1836) y *El Popular* (1846) (Ossorio, 1903: 15). La *Revue de Paris* aporta que fue un gran panegirista de Mendizábal y después su decidido opositor en las Cortes, (1836: 293). Fue además diputado por Segovia en la Constitución de 1837. En 1844 fue nombrado presidente de la Junta de ventas de Bienes nacionales.
2. **Andueza, José**: sabemos por Ossorio que fue funcionario y que murió en La Coruña, donde desempeñaba el cargo de secretario del Banco. Redactó en los años 54-59 el periódico madrileño *El Noticiero* y empleó el pseudónimo de *Aben-Zaide* (1903: 17).

El *Diccionario Biográfico español* aporta algunas informaciones adicionales sobre el personaje y su influencia literaria en la América española.

Considerado el introductor del Romanticismo en Cuba. En 1825 realiza su primer viaje a La Habana, y realiza una estancia más prolongada en el periodo 1836-1837. Colabora allí en prensa, estrena sus dramas más célebres y escribe algunas novelas históricas. Fue nombrado Gobernador de Toledo a su regreso de Cuba, cargo que no llegó a ejercer. (“Andueza, José”, *Diccionario Biográfico Español*)

El grupo de investigación sobre el cuento español GICES XIX recoge asimismo informaciones sobre este escritor, autor de otros textos costumbristas, así como de cuentos y leyendas que aparecieron sobre todo en el *Semanario Pintoresco Español* (cfr. Miralles García, <http://gicesxix.uab.es/showAutor.php?idA=45>).

3. **Baró y Sureda, Teodoro** (Figueras, 1842 Malgrat de Mar, 1916). Autor teatral, de literatura infantil y traductor de los cuentos de Charles Perrault, novelista. Ejerció además como abanderado de la sociedad regionalista *Lo Rat Penat*. Sobre Teodoro Baró y Modesto Sánchez Ortiz se puede consultar Casasús Guri, J.M. (1989). “Dades inèdites del debat teòric sobre el periodismo a la Catalunya del tombat de segle”, en *Analisi*, nº12, pp. 119-126. Y también Casasús, J. M. (1992). “Una tradició de grans periodistes”, en *Annals del Periodisme Català*, nº 21, pp 31-38.



4. **Bermúdez González, Alejandro**, alias Alejandro Ber, fue periodista. Fundó el semanario *El Crítico*, en 1914 (López de Zuazo, 1981: 73). Según hemos podido leer en *ABC*, murió en 1923 y dejó a su familia en una precaria situación económica, por lo que los compañeros de la prensa iniciaron una campaña para ayudarlos ("La muerte de Alejandro Ber", *ABC*, 20-3-1923).
5. **Betegón, Francisco Javier** (Madrid, 1857-1919). Fue nombrado doctor en Derecho por la Universidad Central en 1854. Ejerció como Secretario General de la APM desde julio de 1899 a enero de 1907. Betegón fue director de las publicaciones *La Unión* (1887), *La Monarquía* (1888-1889) y *La Libertad* (1891); también fue redactor del diario *La Época*, a partir de 1909 (información disponible en la Asociación de la Prensa de Madrid, en "Secretarios generales: siglos XIX y XX": <http://www.apmadrid.es/apm/secretarios-generales/secretarios-generales-siglos-xix-y-xx>).
6. **Cala y Barea, Ramón** (1827 - Jerez, 1902): Periodista revolucionario nacido en Jerez y diputado constituyente por su ciudad en 1869. Fue redactor de algunos periódicos madrileños: el republicano federal *La Igualdad* (con Paúl, Angulo, José Guisasola, y Francisco García Padrós), *El Combate*, donde compartió redacción con Francisco Rispa Perpiñá y Francisco Córdova López, y *La República Ibérica* (Gómez Aparicio, 1971: 147). (Ossorio, 1903: 61). Cala es mencionado por Sawa en *Iluminaciones en la sombra* y por Galdós en *sus Episodios*, junto con Felipe Ducazcal. Según parece miembro de la masonería (Morayta, 1915: 213).
7. **Cañamaque y Jiménez, Francisco** (Gaucín, Málaga, 1851-Madrid, 1891) fue político, escritor y periodista. Cañamaque pasó en 1873 nueve meses destinado como miembro de la administración española en Filipinas y reflejó su visión de la vida en las islas en *Recuerdos de Filipinas* (1877) y *Las islas Filipinas* (1880). La primera, *Recuerdos de Filipinas*, fue objeto de cierta controversia: llegó a ser prohibida en la colonia. Escribió, además, un par de novelas ambientadas en las guerras carlistas: *El héroe de Puigcerdá* y *El prisionero de Estella*, ambas publicadas en 1878. Ocupó durante un tiempo el cargo de Subsecretario de la Presidencia con un gobierno Sagasta, en 1886.
8. **Castro Gutiérrez, Cristóbal** (Iznájar, Córdoba, 22-11-1874- Madrid, 31-12-1953), realizó estudios de medicina, que no terminó. Fue un periodista prolífico que escribió sobre muchísimos temas; no obstante, uno de sus centros de interés fue la situación de Rusia y la guerra ruso-japonesa (1904-1905). Puede consultarse acerca de la vinculación entre Castro y la cuestión rusa, *vide* Robin, C. N. (2009). "Cristóbal de Castro y Rusia: 1904-1905. Cristóbal de Castro periodista", en *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine. De 1808 au temps présent*, disponible en <http://ceec.revues.org/2998> ; DOI : 10.4000/ceec.2998 [Última consulta: 6-11-2015]. Y sobre su papel como corresponsal en la guerra ruso-japonesa: Galeote, M. (2006). "Cristóbal de Castro, corresponsal en la guerra ruso-japonesa (1904): acercamiento preliminar", en Cruz Casado, A. (Ed.) *Bohemios, raros y olvidados*. Córdoba: Diputación Provincial / Ayuntamiento de Lucena, pp. 205-264.
9. **Catalina, Mariano** (Cuenca, 1842 — Madrid, 1913) fue, además de editor, dramaturgo, abogado, senador, diputado, poeta y periodista. Miembro de la Real Academia. (<http://www.rae.es/academicos/mariano-catalina>) Editó una *Biblioteca de Autores Castellanos*. Además, fue redactor en el semanario *El Espíritu de Madrid*, en 1863, y colaboró en *Gente Vieja* y *La Ilustración Católica*. Ocupó algunos cargos políticos y perteneció al Cuerpo de Facultativo
10. **Chacel y González, Mariano** (Salamanca, 1846-1882) escribió multitud de artículos satíricos, una *Galería de retratos lúgubres, versos festivos*, los *Cantares de todos los colores* y

varias obras dramáticas. (Vide Blanco y Sánchez, R. (1925). *Elementos de literatura española e hispanoamericana*. Madrid: Tipografía de la Revista de archivos, bibliotecas y museos, p. 390). Chacel fue director de varias publicaciones: *El Bufón de la Corte*, *El Coplero de la Villa*, *Los Descamisados* y *El Buzón del Pueblo*, revela Ossorio (1903: 99). Escribió además algunas piezas dramáticas, como *La filoxera del poder* (1878), *Los bohemios* (1878) así como una *Galería de relatos lúgubres* (1873) relacionada con la corriente espiritista que triunfó en el último tercio del XIX —y de la que escritora Amalia Domingo Soler Amalia Soler (1835-1912) era una destacada exponente—. Con él *El amante espíritu: sesión de espiritismo en un acto y en verso* (1873). (Sobre el perfil de Amalia Domingo Soler, véase Ortega, M. L. (2008). “Amalia Domingo Soler: La escritura Plus Ultra, entre deseo y comunicación”, en Fernández, P. y Ortega, M. L. *La mujer de letras o la letraherida: discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*. Madrid: CSIC, pp. 221-242.)

11. **Corral y Mairá, Manuel** (Madrid, 1862 - Linares, 1926) fue médico, periodista y poeta. Como seguidor del movimiento higienista, publicó algunas obras de divulgación médica; por ejemplo, *La anemia* (1901). Desde 1897 residió en Linares, ciudad en la que se hizo cargo de los servicios médicos de una compañía ferroviaria. Su afición por el ciclismo —era en 1897 vicecónsul de la unión velocipédica de España, la actual Federación Española de Ciclismo— queda patente en la publicación de su colección de *Cuentos ciclistas* (1897). Ossorio apunta que fue redactor de *La Correspondencia Militar* y colaboró en *La Correspondencia de España*, *Barcelona Cómica*, *Crónica de Badajoz* y *Veloz-Club* (1903: 92). Sobre la figura de Corral y Mairá, vide Medina Martínez, M. J. (2011). “Don Manuel Corral y Mairá, un médico humanista entre los siglos XIX y XX”. *Revista 7 esquinas. Centro de Estudios Linarenses*, nº 3, pp. 15-35

## 12. Díaz de Benjumea, Nicolás:

Literato que nació en Sevilla en 9 de Marzo de 1820 y falleció en Barcelona en 8 de Marzo de 1884. Dirigió en Madrid el diario democrático *La Unión* (1864) y redactó *El Programa* (1868-69); fundó el periódico satírico *Figaro* y dirigió *El Museo Universal*. En Londres dirigió *El Eco de Ambos Mundos*. Al tiempo de su muerte dirigía en Barcelona *La Ilustración de la Mujer*. (Ossorio, 1903: 106)

Fue un importante cervantista con obras como *La estafeta de Urganda* (1861). Su visión ideológica de *El Quijote* desencadenó algunos desencuentros con la crítica más conservadora de la obra cervantina (véase Martínez Torron, 2003: 115-124). Además escribió otras obras de índole crítica y tono costumbrista, como *El solterón o un gran problema social* (1873), que supone un completo estudio sobre la soltería y el celibato masculinos.

13. **Ducazcal y Lasheras, Felipe** (Madrid, 1845 - 1891) Tipógrafo madrileño de gran notoriedad por su participación en numerosos acontecimientos políticos de la historia contemporánea (fue diputado a Cortes por Madrid) y sus empresas teatrales (fue propietario del teatro Felipe en los Jardines del Buen Retiro). Fue fundador del *Heraldo de Madrid*, donde publicó muy interesantes artículos. (Ossorio, 1903: 111). Murió en 1891 a causa de la bala que, durante veinte años, tuvo alojada en el oído fruto del duelo con José Paúl y Angulo. Aparece como personaje en *España Trágica* de Galdós, V Serie de Episodios Nacionales, y en *Amadeo I*.
14. **Entrala, Francisco de Paula** (1807?- 1882) fue un escritor y periodista granadino. Dirigió en Madrid *El Semanario Popular*, en 1865, y colaboró en *La América*, *El Teatro* y otros periódicos (Ossorio, 1903: 115). Publicó junto a Enrique Pérez Escrich la novela *La madre de los desamparados: novela de costumbres original* (1867). Sabemos que estuvo en Filipinas al

menos desde 1873 (Entrala, 1881: 51). En la colonia apareció su novela *Las bienaventuranzas (páginas de familia): Novela de costumbres...* (1874) y participó activamente en la prensa – editó *El Porvenir Filipino*– y, según apunta el filipinista español Wenceslao Retana en *El periodismo filipino*, Entrala fue el iniciador de la *novela filipina* (1895: 126). En 1881 publicó *Olvidos de Filipinas*, una obra con la que pretendía corregir y matizar las apreciaciones que su contemporáneo Francisco Cañamaque (1851-1891) había hecho sobre las Islas Filipinas en *Recuerdos de Filipinas* (1876). Para Entrala, Cañamaque había tratado de llamar la atención sobre la situación del archipiélago mostrando sólo la peor parte de la realidad filipina y ofreciendo una visión parcial y estereotipada. Ossorio afirma en su catálogo que murió en Manila, en el año 1882.

15. **Escobar y Ramírez, Alfredo** (Madrid, 1858-id., 1953). Segundo marqués de Valdeiglesias, abogado y periodista, fue director desde 1887 de *La Época* y cronista oficial de los viajes de Alfonso XIII y de la infanta Isabel. Empleó el seudónimo de *Almaviva* en *El Imparcial*. (Climent, 2001: 72).
16. **Fernández Bremón, José** (Gerona, 1839 – Madrid, 1910) fue periodista y escritor dramático. Se inició en la prensa en 1866, como gacetillero del madrileño *La España*. *La Gaceta Popula*, *El Liberal*, *La Época* o *La Gran Vía* son otras de las cabeceras en las que se imprimió su firma. Según apunta Ossorio, fue cronista en *La Ilustración Española* durante veintisiete años (1903: 128). La narrativa de Fernández Bremón ha sido objeto de especial atención en los últimos años, entre otros motivos, porque son suyas algunas de las primeras muestras de ciencia ficción o ficción científica en España, concretamente sus cuentos "Un crimen científico" (1875) y "M. Dansant, médico aerópata" (1879). Sobre la narrativa de Fernández Bremón, cfr. la obra *Ficciones no disimuladas: la narrativa breve de José Fernández Bremón*, de Rebeca Martín (2013).

17. **Fernández y González, Modesto:**

Funcionario público del Ministerio de Hacienda y escritor, nacido en Orense en 1840 y muerto en Madrid en 1899. Algunas de sus obras, como la titulada *La Hacienda de nuestros Abuelos*, alcanzaron envidiables éxitos. Fue redactor de la *Revista de Instrucción Pública*, *El Teatro*, *El Reino*, *La Correspondencia de España*, *La Época*, *La Niñez*, *La Ilustración Española* y otros muchos periódicos. (Ossorio, 1903: 131).

Actuó Como presidente de El Fomento de las Artes, sociedad cultural para los trabajadores y obreros fundada en 1847 y vinculada a la Institución Libre de Enseñanza.

Según publicó Camilo José Cela muchos años después, el olvidado Modesto Fernández y González era familia del autor de *La Colmena*:

En mi familia, hasta llegar a mí y a mi hermano Jorge (cito por orden cronológico), no ha habido escritores o, al menos, no ha habido escritores medianamente importantes o conocidos. El nombre de Camilo de Cela que aparece al pie de algunos artículos de *La Correspondencia de España*, de *El Contemporáneo* y de *La Ilustración Española y Americana* es la excepción, y fue el seudónimo de Modesto Fernández y González, primo de mi abuelo, delegado de Hacienda en Madrid durante muchos años y autor de un libro titulado *La Hacienda de nuestros abuelos*, que le dio gran nombre. Este gran nombre, sin embargo, no lo mantuvo y hoy está muy olvidado. (cit. en Menéndez-Onrubia, 2013: 536).

18. **Fiacro Irayzoz, José** (1860-1929) fue autor de numerosas obras teatrales de carácter festivo y colaborador habitual de *Madrid Cómico*, *La Lidia* y algunas revistas literarias de finales del XIX, como el *Semanario de las Familias* (Ossorio, 1903: 207). Se publica su retrato en *Madrid Cómico* en el ejemplar dedicado a "Poetas Festivos", acompañado de los versos, "Goza popularidad / en toda España, y se explica / porque el chico versifica / con mucha facilidad. / Además, sabe escribir / cada pieza como un templo; / *Las propinas*, por ejemplo, / no me dejarán mentir" (*Madrid Cómico*, 17-12-1887, año VII, nº 252).
  
19. **Flores, Antonio**<sup>441</sup>:  

Notable escritor de costumbres, cuyo nombre quedó unido a obras tan celebradas como la titulada *Ayer, hoy y mañana*. Nació en Elche (Alicante) en 16 de diciembre de 1818, y murió en Madrid en 16 de julio de 1865. En concepto de periodista, fue redactor de *El Nuevo Avisador*, periódico de teatros (1841), *El Clamor Público*, *El Chocolate*, *El Universal*, *La Nación* y *La Época*, y dirigió con Ferrer del Río el semanario *El Laberinto* (1843-1845). (Ossorio, 1903: 140-141)
  
20. **Frontaura, Carlos**. Periodista, literato, empresario y político Vide. Palenque, M. (2002). "Carlos Frontaura, escritor y empresario: su obra literaria y periodística: el Cascabel", en Ortega, M. L. (Coord.). *Escribir en España entre 1840 y 1876*. Madrid: Visor, pp. 163-200 y Rubio Cremades, E. (2000b). "Afinidades entre el género cuento y el cuadro de costumbres: Carlos Frontaura, en *El Cuento español en el siglo XIX: autores raros y olvidados*. Lleida: Facultad de Letras, pp. 89-101.
  
21. **Fuente, Ricardo** (1866-1925) Director de *El País*, y *El Radical*. Colaborador de muchos periódicos. Muy comprometido políticamente. Fundó con Alejandro Lerroux y Enrique Soriano la Federación Revolucionaria, en 1901 y fue uno de los promotores de la Liga Republicana Española en Argentina. Primer director, también de la Hemeroteca Municipal de Madrid. Cfr. Bello, Luis (1925). "Ricardo Fuente, periodista y bibliófilo", en *La Esfera* y Gómez Aparicio, P. (1967). "La bohemia inveterada de don Ricardo Fuente", en *Historia del Periodismo español*, pp. 495-496.
  
22. **Gallego García, Tesifonte** (1860-1913), Doctor en Derecho, periodista y político liberal nacido en Ávila. Empezó su carrera periodística en la redacción de *El Liberal*, pero se dio a conocer como articulista en *El Heraldo de Madrid* (Gómez Aparicio, 1971: 522). Fue Director General de Agricultura y Diputado en Cortes por Albacete. Fueron importantes sus libros sobre Cuba, *La insurrección cubana* (Madrid, 1887) y *Cuba por fuera. (Apuntes del natural)* (La Habana, 1890), que escribió siendo secretario particular del Capitán General Manuel Salamanca y Negrete. Vid. Moreno Friginals, M. y Moreno Masó, J. (1993). *Guerra, migración y muerte: el ejército español en Cuba como vía migratoria*. Madrid: Júcar, p. 128.
  
23. **Garay de Sarti, José**: Apenas se conocen sus datos biográficos. Se sabe que colaboró con *El Museo Universal* en cinco ocasiones en el año 1862 para escribir dos cuentos (Jurado Zafra, <http://gicesxix.uab.es/showAutor.php?idA=317>). No aparece en el catálogo de periodistas de Ossorio. Sabemos que colaboró de forma asidua en *La Revista Semanal* y *El Conciliador* de Jaén (Checa Godoy, 1986: 43).

---

<sup>441</sup> Sobre la vida y la obra costumbrista de Antonio Flores, véase el estudio de Rubio Cremades, E. (1978). *Costumbrismo y folletín: vida y obra de Antonio Flores*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos.

24. **García, Bernardo.** Fue político y periodista, diputado a Cortes, ministro de España en Portugal y fundador y director durante muchos años del periódico madrileño *La Discusión*. Murió en Londres en abril de 1885. (Ossorio y Bernard, 1903: 153). Perteneció a la Junta y Ayuntamiento de Madrid (1868) y las Cortes (1872-1873). Según parece, fue miembro de la masonería (Morayta, 1915: 214).
25. **González Ruano, Agustín** (m. Córdoba, 1899). Literato y cronista de la provincia de Córdoba. Fue Sugobernador de Utrera y Marchena (Gómez Zarzuela, M. (1877). *Guía de Sevilla, su provincia*. Sevilla: José M. Ariza, p. 329), así como Caballero de la Orden de Carlos III. Había ejercido el periodismo largos años en aquella región andaluza. (Ossorio, 1903: 183). Ejerció también como director de *El Universal* de Córdoba, (cfr. *El Práctico* de Sevilla, 1876, p. 275) y *La Legitimidad*. Colaboró en *La Alborada*; (1860-1861) y *El Tesoro* (1867) de Córdoba, en la *Revista Contemporánea* de Madrid (1884), en *La Ilustración Artística* (1889-1891) y en *La Ilustración Ibérica* (1891-1897) de Barcelona.
26. **González de Tejada, José** (1833 – 1894) fue magistrado y literato, escribió poesía, libros de viajes, comedias y cuentos. Según señala Manuel Ossorio, colaboró en publicaciones como *Semanario Pintoresco Español*, *Los Niños*, *La Ilustración Española y Americana* y otros periódicos. Usó el seudónimo *Vizconde Gazenolz de Tuildonné* (1903: 184).
27. **Gorostiza, Manuel Eduardo** (Veracruz, 1789 - Tacubaya, México, 1851) Fue editor de *El Constitucional*, colaborador y director de la revista *Cetro Constitucional*, junto con Félix Mejía y Francisco José Izardí. Ocupó importantes cargos políticos: consul general en Holanda para el gobierno de México y ministro plenipotenciario de México en Londres en 1830.. Cultivó la comedia moratiniana con importantes títulos como *Indulgencia para todos* (1813); *Las costumbres de antaño* (1819); *Don Dieguito* (1820); *Contigo, pan y cebolla* (1833); *El desconfiado* (1837) Sobre su labor dramática, véase Reyes Palacios, F. (2009). *Manuel Eduardo de Gorostiza en su contexto dramaturgico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas.
28. **Granés, Salvador María** (1838-1917). Poco después de abandonar las Leyes, e iniciarse en el periodismo, Salvador M<sup>a</sup> se adentra en el teatro, que tanto le venía atrayendo desde adolescente. La primera obra que conservamos de él, *León de la Selva*, (1862) se trata de una adaptación a la escena española de una comedia francesa, hábito muy al uso en aquel momento. Sobre la figura de Salvador María Granés, cfr. la tesis de Pablo Beltrán: Beltrán, P., y Amorós, A. (2002). *Salvador María Granés: autor del género chico y periodista satírico*. Madrid: Universidad Complutense. Granés firmó en una amplia nómina de periódicos: *La Viña*, *La Filoxera*, *Madrid Cómic*, *El Iris*, *La Aurora Literaria*, *Gente Vieja*
29. **Gutiérrez Abascal, José** (1852-1907) madrileño, popularizó el seudónimo de *Kasabal*, que era el anagrama de su apellido. Estudió leyes en Madrid, pero desde muy joven se dedicó al periodismo. Sus comienzos fueron en el periódico *La Igualdad*, donde protagonizó un desafío a causa de lo exaltado de sus artículos. Escribió después en la *Revista de España* y fue llamado por su amigo Andrés Mellado a *El Imparcial*, donde ejerció de reportero, corresponsal y cronista. Contribuyó al éxito de *El Resumen* con unas brillantes crónicas a raíz del fallecimiento de Alfonso XII, y ocupó la dirección de *El Heraldo de Madrid* por encargo del empresario Felipe de Ducazcal. Publicó una treintena de colaboraciones en *La Ilustración Artística* entre 1897 y 1904, la mayoría con su seudónimo. Fueron sobre todo semblanzas, aunque también apareció algún relato o cuadro de costumbres madrileño. (Ruiz-Ocaña Dueñas, 2004: 535).

30. **Jerez Perchet, Augusto** (nacido en Puerto Real, Cádiz, 29-3-1844; Málaga 1903). Perteneció a varias corporaciones literarias y publicó libros de viajes y de educación. En el ámbito periodístico, fue redactor-jefe de *El Defensor de Granada*, dirigió los diarios malagueños *El Correo de Andalucía*, *La Lealtad* y *El Avisador Malagueño* y colaboró en *La Ilustración Católica*, *Los Niños*, *El Mundo de los Niños*, *La Unión Mercantil*, o *La Ilustración Artística*. Murió en 1903. (Ossorio, 1903: 212). Fue un convencido defensor de la función social del periodismo. Una valoración sobre el manual de este autor la realiza Juan Antonio García Galindo en “Estudios de periodismo. Los primeros tratadistas españoles”, en *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean-François Botrel, Presse, imprimés, lecture dans l'aire romane*; edición a cargo de Jean-Michel Desvois, 2005, pp. 179-190. La necrológica publicada en *El Imparcial* (15-6-1903) destacaba sus libros *Páginas marítimas*, *Viaje a Suiza* y *Educación y Pedagogía*.

### 31. **Lustonó, Eduardo:**

Fecundo escritor dramático y periodista. En este último concepto ha sido redactor de *El Fisgón*, *Doña Manuela* y *Las disciplinas* en los años de 1865 a 1866; *La Iberia*, en los años que precedieron a la revolución de 1868; *Las Novedades* en 1869 y 1870; *La Suavidad*, *El Buñuelo*, *La Filoxera*, *La Viña* (1878-80); *Los Madriles*, *Madrid Cómic*, *La Correspondencia Literaria*, el *Heraldo de Madrid* y *Gente Vieja*. Hoy la casi totalidad de los periódicos de Madrid cuentan con la inteligente colaboración del Sr. Lustonó, entre ellos *La Ilustración Española*, *Blanco y Negro* y *Revista de Navegación y Comercio*, habiendo consagrado su prestigiosa labor a enaltecer a los que fueron nuestros precursores y nuestros maestros. (Ossorio, 1903: 240).

32. **Mainar Lahuerta, Rafael** (Zaragoza - Barcelona, 1929) un periodista zaragozano que hizo su vida profesional en Barcelona. Fue redactor del *Diario del Comercio*, *Las Noticias*, *El Liberal* y *El Progreso* y dirigió el *Diario Mercantil* y *La Tribuna*. Ejerció además como corresponsal en Barcelona de los madrileños, *El Imparcial* y *Heraldo de Madrid*. Usó el pseudónimo de “Jerónimo Paturot”. (Aubert, 2010).

### 33. **Matoses, Manuel:**

Periodista y escritor dramático. Ya con su nombre, ya con el pseudónimo de Andrés Corzuelo, fue redactor o colaborador en los periódicos *Gil Blas*, *La República Ibérica*, *El Mundo Cómic*, *La Libertad*, *El Perro Grande*, *El Globo* (1879 a 1893), *Blanco y Negro*, *El Resumen*, *La Ilustración Española* y otros periódicos. Falleció en Madrid en 29 de marzo de 1901. Usó también los pseudónimos de *Leal* y *Ambrosio Lamela*. (1903: 268)

34. **Medel, Ramón** (n. desconocida – 1877) autor y crítico teatral, publicó como redactor único este semanario entre 1848 y 1849, periodo en el que estuvo en la ciudad balear debido a sus estrenos teatrales. La publicación tenía por subtítulo “periódico de literatura, bellas artes, biografías y demás cosas que no pertenezcan a la religión ni a la política” (Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España). Entre las obras de Ramón Medel podemos destacar la comedia en tres actos *La lámpara maravillosa* (1844) y *Dejar el honor bien puesto* (1851) o los juguetes cómicos *Una actriz improvisada* (1847) y *Don Ricardo y Don Ramón* (1889). Además de publicar la revista *El Historiador Palmesano*, durante su estancia en Palma de Mallorca escribió la primera guía sobre la ciudad, *Manual del viajero en Palma de Mallorca* (1849). Este polifacético personaje fue también crítico taurino; fruto de esta afición sería su obra *Toros en 1851: reseña general de las corridas verificadas en la plaza de Madrid en dicho año: comprende además algunas noticias de la lidia que ha tenido lugar en las plazas particulares*

(1851). Para más información sobre Ramón Medel, véase la entrada de Leonard Muntaner Mariano en *Gran Enciclopedia de Mallorca*, t. 10, 1991, p. 372.

35. **Mellado, Francisco de Paula** (Granada, 1810 – 1876) reunió la triple condición de librero, impresor y editor. Indagó en fórmulas que le permitieran integrar la producción y venta de libros en el entramado financiero. Sus adelantadas iniciativas empresariales fueron excepcionales en la edición de mediados del XIX. En el periodo comprendido entre los años 1840 y 1860 publicó una considerable cantidad de libros ilustrados mediante xilografía, grabado en metal y litografía. Contó, incluso, con un depósito de libros llamado “Gabinete Literario”, que era un amplio local destinado a que el público pudiese examinar las obras con detenimiento antes de comprarlas. Esto suponía toda una innovación en su tiempo. Mellado tuvo también con una sucursal en París. Sobre la actividad de este avezado editor, *cfr.* Artigas Sanz, M. C. (enero-junio, 1966). “La obra de Francisco de Paula Mellado, fecundo y ejemplar impresor en el romanticismo”, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Tomo LXXIII, 1, pp. 5-26; López Zazo, R. (2010). “La actividad editorial de Francisco de Paula Mellado”, en <http://eprints.ucm.es/13759/1/TEXTOTFMDefinitivo.pdf>. [Última consulta: 29 de abril de 2015], y Rubio Cremades, E. (2013a). “Hispanoamérica y España a mediados del siglo XIX: El editor Francisco de Paula Mellado y la *Revista Española de Ambos Mundos*”, en *Anales*, 25, pp. 317-339.

36. **Mesonero Romanos, Ramón**<sup>442</sup>: La figura de Ramón de Mesonero Romanos sobresale en la prensa y la literatura de la primera mitad del XIX. Ossorio le dedica las siguientes palabras:

Notable escritor madrileño nacido en 19 de julio de 1803. Algunos trabajos publicados anónimamente en 1822 y sus posteriores viajes a Francia e Inglaterra determinaron su vocación literaria, que se señaló con la obra *Manual de Madrid* y con las *Escenas* publicadas con el pseudónimo de *El curioso parlante* en las *Cartas españolas*, que dirigía Carnerero. En 1885 se encargó de la dirección del *Diario Oficial de Avisos de Madrid* y en 1836 acometió la empresa de publicar un periódico ilustrado, el primero de los que en España vieron la luz, siendo el *Semanario Pintoresco Español* cuna del grabado en madera y precursor de las muchas publicaciones de análogo carácter que hemos registrado después. [...] el nombre de Mesonero Romanos quedó indisolublemente unido al del periodismo en España. De sus demás escritos que le abrieron las puertas de la Real Academia Española, de sus trabajos en pro del pueblo de Madrid, de su título de Cronista de la villa, nada puede entrar en esta nota, que cerraré añadiendo que El curioso parlante falleció en 30 de abril de 1882 y que el Ayuntamiento dio su nombre a la calle en que había nacido, y secundando la iniciativa de la Asociación de REscritores y Artistas, le erigió un monumento mural en la casa de la plaza de Bilbao que había sido de su propiedad. (1903: 276).

37. **Navarrete, Ramón** (1818-1897). Colaboró además desde muy pronto en la prensa. Sus artículos de costumbres y de crítica aparecieron en periódicos madrileños como *El Siglo XIX*, *La Ortiga*, *Semanario Pintoresco Español*, *El Faro*, *La Época*, *La Ilustración Española y Americana*, *La Moda Elegante*, *El Día*, *La Correspondencia*, *El Herald*, *El Tiempo*, *El correo*, *El Diario Español*, entre otros (2008: 287). Una importante nota biobibliográfica puede consultarse en Rubio Cremades (2008). El comentario sobre su labor como cronista de salón puede consultarse en Borja Gutiérrez “Ramón de Navarrete y Misterios del corazón (1845): ciudad del

---

<sup>442</sup> Véase el espacio en la Biblioteca Cervantes Virtual que sobre el autor dirige y mantiene Enrique Rubio Cremades:

[http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib\\_autor/mesonero/pcuartonivel639a.html?autor=mesonero&conten=presentacion](http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/mesonero/pcuartonivel639a.html?autor=mesonero&conten=presentacion)

lujo y del glamour” (2012: 43-66). E. Martínez de Velasco publicó en *La Ilustración española y americana* (15/3/1881, 5) una completa reseña biográfica “Excmo Sr. D. Ramón de Navarrete.”

38. **Nougués y Liñán, Juan Pablo** (m. 1885) Fue abogado y presidente de la Diputación Provincial de Madrid. En su juventud, fue redactor en *La Discusión*, *El Pueblo* y *La República*. Dirigió después el *Diario de Avisos de Zaragoza*. Manuel Ossorio afirma que “ciego, pobre y olvidado, murió en 23 de noviembre de 1885” (1903: 306).
39. **Ortiz de Pinedo Peñuelas, Manuel** (Aracena, Huelva, 1829; Madrid, 1901) Abogado, político, miembro de la Masonería (Ortiz de Andrés, 1993: 170) Colaboró en *El Mosaico* (1850) y fue redactor de *El Tribuno* (1853-1855), *La Discusión* (1856-1859), entre otros periódicos. Colaboró en *La Ilustración Española* y en *La América*. En su actividad como periodista, es descrito en la obra de Juan Venegas “Andanzas y recuerdos de España” según cita Pérez Alcalá (2007: 82-84). Ortiz de Pinedo es autor de la comedia *La victoria por castigo* que presenta al tipo del periodista entre sus personajes.
40. **Ossorio y Gallardo, Carlos**: Manuel Ossorio resume la carrera periodística de su hijo Carlos como sigue:

Licenciado en Letras e individuo del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, nacido en Madrid en 4 de noviembre de 1864. Ha sido redactor o director de los periódicos *El Cronista* (1898), *El Resumen* (1891), *El Noticiero universal*, de Barcelona, *La Vida de la Corte*, *La Niñez*, *La Ilustración Española y Americana*, *La Ilustración Artística*, *La Ilustración Ibérica*, *El Mundo de los Niños*, *La Crónica del Sport*, *Madrid Cómic*, *La Lidia*, *La Ilustración Católica*, *Diario de Bilbao*, *Blanco y Negro*, *Barcelona Cómic* y *El Gato Negro*. Actualmente dirige el semanario barcelonés *Pluma y Lápiz* (1902...), es redactor del diario político *La Tribuna* y corresponsal de *L'Agence Havas*. De entre los varios libros publicados por el mismo, debe citarse en este lugar el que escribió con su hermano Ángel y tituló *Manual del perfecto periodista*. (1903: 319)
41. **Ossorio y Bernard, Manuel**. El autor del *Ensayo para un catálogo de periodistas del siglo XIX* incluye su propia reseña biográfica:

Nació en Algeciras en 6 de diciembre de 1839. Como periodista ha sido redactor de los periódicos *El Constitucional* (1860), *El Contemporáneo* (1864), *El Español* (1865), *La Ley* (1867), *Don Quijote* (1869), *Las Novedades* (1870-71), *El Eco del Progreso* (1872), *El Cascabel*, la *Gaceta de Madrid*, *El Gobierno*, *El Día* y *La Correspondencia de España*. Ha dirigido los titulados *La Idea* (1859), *El Teatro* (1864), *El Noticiero de España* (1868), *La Gaceta Popular* (1873), *El Cronista* (1885), *El Diario Oficial de Avisos*, *La Correspondance d'Espagne*, *La Niñez*, *El Mundo de los Niños*, *La Edad Dichosa*, *La Ilustración Católica* y la *Agencia Fabra* (1895). Ha colaborado en numerosos periódicos de Méjico, Cuba y Filipinas, y en la inmensa mayoría de los literarios, desde el *Semanario Pintoresco Español* hasta el día, por lo que sería muy prolija la enumeración. Hoy figura como redactor de *Gente Vieja*, es jubilado de *La Gaceta de Madrid* y de *La Correspondencia de España* y pertenece como vocal a la Junta directiva de la Asociación de Escritores y como individuo a la de Prensa. (1903: 319).
42. **Palacio, Eduardo** (1836?-1900), nacido en Málaga, vive toda su vida en Madrid. Fue escritor festivo y crítico taurino. Redactor de *El Perro Grande*, *El Imparcial*, *El Resumen* o *Madrid Cómic* y colaborador frecuente de *El Periódico para todos*, *La Ilustración Española*, *Blanco y Negro* y *La Gran Vía*, entre otras. Se sirvió de los seudónimos de *Sentimientos*, *Canseco* y *Sultán*. (Ossorio, 1903: 324).



43. **Paúl y Angulo, José** (Jerez de la Frontera, 1842-París, 1892). Revolucionario y periodista, redactor de *El Amigo del Pueblo* (Madrid, 1869) y director de *La Igualdad* y *El Combate* (1870). Apoyó a Prim en la gestación de la revolución del 68 y fue elegido un año más tarde fue elegido diputado de la Asamblea Constituyente por Jerez. Más tarde se enemistó profundamente con Prim. Tras la muerte de éste Paul emigró “a las repúblicas americanas, donde pasó algunos años con varia fortuna y falleció en París en 23 de abril de 1892” (Ossorio, 1903: 334). Sobre Paúl y Angulo y su actividad periodística y revolucionaria puede consultarse Roldán, C. P. (1999). “La prensa republicana madrileña durante el siglo XIX: “La Igualdad” y “El Combate” como ejemplos de periódicos republicanos”, en *Historia y comunicación Social*, nº 4, pp. 317-340. Y también Prieto, J. H. (1990). “José Paúl y Angulo, Parlamentario”, en *Trocadero: Revista de historia moderna y contemporánea*, nº 2, pp. 193-216.
44. **Pérez Calvo, Juan** (m.1870), autor de artículos de costumbres, comparte crítica teatral con Enrique Gil en *El Laberinto*, crítico literario también de *La Gaceta de Madrid*, redactor de la *Revista de Teatros* (1844), *El Nuevo Avisador* (1845), *El Clamor Público* (1845), *La Libertad* (1846), y redactor-jefe de *El Eco de Europa*. Ocupó cargos públicos: fue alcalde corregidor de Barcelona, en 1849, y director del Oficial del Ministerio de Comercio, Instrucción y Otras Públicas. Vide. Logan, D. (1934). “An index of *El Laberinto*, a Spanish literary periodical (1843-1845)”, en *Bulletin Hispanique*, vol. 36 nº 2, pp. 159-179.
45. **Pérez de Guzmán, Juan** (1841-1923) era natural de Ronda y allí comenzó sus tareas periodísticas con la publicación de artículos y la fundación de periódicos, como *El Avisador Rondeño*, antes de trasladarse a la capital. En *La Época* escribió desde 1866. Compuso además un interesante *Bosquejo histórico – documental de la Gaceta de Madrid*, en el que declara que Fermín Caballero y Andrés Borrego son los “padres del periodismo moderno”. (Vid. Ossorio, 1903: 343).
46. **Pina Domínguez, Mariano** (1840-1895) era hijo de un importante autor de comedias, Mariano Pina y Bohigas. Escribió sus primeras obras en colaboración con él: *Colegialas y soldados*, *El joven Virginio*, *Casada, viuda y doncella*. Ossorio dice de Pina Domínguez que fue “incansable abastecedor del teatro cómico” (1903: 351). Comedias suyas fueron *Adiós mi dinero*, *Me es igual o Lo sé todo*. Arregló además multitud de títulos a la escena española, como *La diva*, de Offenbach. Plasmó por escrito su estrategia para efectuar estas adaptaciones con exitosa fecundidad:
- Los arreglitos / que perpetro, / y me producen / tanto dinero, / llegan de Francia / por el correo, / y sin tocarlos / van al estreno. / Ni el plan varío / ni el argumento, / ni quito nada, / ni nada enmiendo. / Llegan, se hacen, / salen al pelo, / cobro el trimestre / y... ¡olé, salero! [...] Huyo de tesis, / de altos conceptos, / y de lo clásico / y de lo tétrico. / Sólo procuro / con gran empeño / no oler a sabio / ni hablar en serio. (*Madrid Cómico*, 8-10-1892).
- Antes de cultivar su faceta teatral había colaborado en *La Patria*, *El Eco Nacional*, *Las Novedades* o *La Correspondencia de España*. También escribió en la prensa barcelonesa; por ejemplo, en la revista *Barcelona Cómica*. (Vide el portal de la Biblioteca Virtual Cervantes sobre el teatro cómico de la segunda mitad del siglo XIX, *La parodia teatral en España*, a cargo de Víctor M. Peláez. En él se dedica un espacio al autor Mariano Pina Domínguez: [http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/parodia/autor\\_pinadominguez.shtml](http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/parodia/autor_pinadominguez.shtml). Última consulta: 5-11-2015).
47. **Rivero, Nicolás María** (Sevilla, 1815-Madrid, 1878): Fue alcalde de Madrid, presidente del Congreso de los Diputados y ministro de la Gobernación. A él correspondió promulgar la

Constitución democrática de 1869 como presidente de la Asamblea. Fue redactor de *El Siglo* (1848) y fundó en 1856 el periódico *La Discusión* del que fue director hasta 1864. Apoyó la candidatura de Amadeo de Saboya, impulsó después la primera república y tras su fracaso hubo de exiliarse. Sobre su figura, véase “Rivero, Nicolás María”, en Caro Cancela, D. (Dir.). (2010). *Diccionario biográfico de parlamentarios de Andalucía, 1810-1869: H-Z*. Centro de Estudios Andaluces, pp. 407-409.

48. **Robert, Roberto** (Barcelona, 1827 — Madrid, 1873) fue Diputado a Cortes en varias legislaturas. Dirigió en Madrid *El Tío Crispín* (1855), por cuyo primer número pasó un año en la madrileña cárcel Saladero. Escribió también en *La Península, La Discordia, El Fomento, La América, El Museo Universal, Gil Blas* o *La Ilustración Española y Americana*. Fue uno de los fundadores de la Asociación de Escritores y Artistas. (Ossorio y Bernard, 1903: 382).

49. **Rubio, Carlos** (Córdoba, 1833- Madrid, 1871) Firmó en la prensa madrileña con el seudónimo de *Pablo Gámbara*. Escribió en *La Ilustración Española y Americana*, el *Semanario Pintoresco* o *La Iberia*. Al final de su vida estuvo muy enfermo y dada su precariedad económica, sus amigos periodistas le tuvieron que costear los gastos del hospital, según afirma Ossorio (1903: 397). Sabemos que Carolina Coronado le auxilió durante algún tiempo. En la página web del grupo de investigación del cuento español del siglo XIX (GICES XIX), Jaume Pont recoge una reseña biográfica del autor y los cuentos que publicó en *El Museo Universal* y en el *Semanario Pintoresco Español* entre 1864 y 1868, así como otras de sus colaboraciones en prensa, muchas de ellas composiciones poéticas (en <http://gicesxix.uab.es/showAutor.php?idA=243>, última consulta: 2-11-2015).

50. **Ruigómez e Ibarbia, Andrés:**

Abogado, novelista, autor dramático y periodista, que nació en 1848 y falleció en 1879. En el último de los citados conceptos, fue redactor de *El Comercio Español* y *La España Radical* (1871), y repartió en otras muchas publicaciones los frutos varios de su ingenio, ya en el orden político o económico, ya en el puramente festivo. (Ossorio, 1903: 399)

51. **Sáez de Quejana, Manuel:** Abogado y jefe de administración, nacido en Madrid en 18 de mayo de 1856. Fue Secretario del Ministro de Fomento en 1897, Fiscal del Tribunal de Cuentas en 1908. Trabajó como redactor en Madrid de *El Imparcial* y *La Correspondencia de España*, y en 1900 se encargó de la dirección de *El Español*. Ha colaborado en la *Revista de España, La Ilustración Española, El Bazar* y otros periódicos, y pertenece desde 1899 a la Asociación de la Prensa de Madrid. (Ossorio, 1903: 407).

52. **Sánchez Pérez, Antonio** (Madrid, 1838), periodista de orientación republicana: doctor en Ciencias, catedrático, periodista y literato. Cultivó con éxito la novela y la literatura dramática, pero su verdadera contribución fue la periodística, habiendo sido director o redactor de los periódicos madrileños *La Reforma, La República Ibérica, Jaque Mate, La Discusión, Gil Blas, El Otro, El Solfeo, La Correspondencia de España*, etc. Ha firmado *Gil Pérez* y *Joaquín Mata*. (Ossorio, 1903: 417). Añade Ossorio algunas notas personales en el perfil del periodista: “Sánchez Pérez, a quien familiarmente llamamos viejos y jóvenes *el Maestro*, se ha burlado donosamente de ello en su periódico *El Maestro Ciruela*, lo cual no quita nada a la justicia del calificativo.” (1903: 417). Consiguió la colaboración de Clarín en *El Solfeo*, periódico de posición federalista, y de alto nivel cultural, en el que también participaron, Azcárate, Palacio Valdés, Ángel Fernández de los Ríos y Nicolás Salmeron (Suárez Cortina, 2001: 77).

53. **Santa Ana, Manuel María** (Sevilla, 1820- Madrid,1894) Periodista, dramaturgo y político. Fundó *La Correspondencia de España*. Colaboró entre otros periódicos *El Mentor de la Infancia* (1843-1845), *El Espectador* (1848-48), *El Diablo Cojuelo* (1848), *La Tauromaquia* (1848), *La Gacetilla* (1853). Diputado en cortés, por Castrojeriz, Burgos, en 1859. Fue un conocido autor de obras sobre la tradición popular andaluza, *Colección de romances y leyendas andaluzas* (1844), *Cuentos y romances andaluces, cuadros y rasgos meridionales* (1869). Sobre estas obras puede consultarse Agúndez García, J. L. (2006). "Límites entre tradición oral y literatura: cuentecillos en autores del XIX y XX", en Haro Cortés, M. y Beltrán Llavador, R. (Coord.). *El cuento folclórico en la literatura y en la tradición oral*. Universidad de Valencia, pp. 17-56.
54. **Santisteban y Mahy, Rafael**: Fue redactor de *La Gaceta Militar* (Madrid, 1858) y colaborador de *Los Niños* (1870...) (Ossorio, 1903: 422). Sabemos además que en 1871 dirigió *El Comercio: periódico dedicado a la exposición y defensa de los intereses mercantiles y a facilitar su desarrollo*. Su nombre aparece en *Costumbristas españoles: Estudio preliminar y selección de Evaristo Correa Calderón* (1950: CXVI).
55. **Soriano de Castro, José**: No aparece catalogado en el trabajo de Ossorio. Estrenó varias comedias: *Trasplantar una flor*, en 1869 y *Cada mochuelo a su olivo*, en 1871; *Escenas caseras*, en 1875. Aparece citado en la obra *Costumbristas españoles: Estudio preliminar y selección de Evaristo Correa Calderón* (1950: CXVI).
56. **Tapia, Eugenio** (1776-1860) escritor, periodista, jurista, historiador y político natural de Ávila. Fue Director de La Gaceta, Director de general de Instrucción pública, director de la Biblioteca nacional. Sobre su obra literaria *vide* García Castañeda, S. (2009). "Las comedias de Eugenio de Tapia", en Álvarez Barrientos, J., Cornago Bernal, O., Madroñal Durán, A. y Menéndez Onrubia, C. (Coords.). *En buena compañía: estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, pp. 873-880 y sobre la única novela que conocemos del autor, cfr. Franco Guerra, C. (2000). "Una novela realista dentro del Romanticismo: *Los cortesanos y la revolución (1838-1839)*, de Eugenio de Tapia", en *Estudios de literatura romántica española*. Servicio de Publicaciones, pp. 103-116. Sobre su pensamiento político ha publicado José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo el libro, *El escritor Eugenio de Tapia: un liberal del siglo XIX*. Ávila, Caja de Ahorros, 2003.
57. **Vera y González, Enrique** (Burgos, 1861-1916) o *Z. Vélez de Aragón*, seudónimo compuesto con el anagrama de su apellido, fue periodista y autor de varias obras políticas, sociales, científicas y lingüísticas. Abordó la cuestión cubana en *La esclavitud en sus relaciones con el estado social de los pueblos* (1881) y se refirió a la política del momento en *Pi i Margall y la política contemporánea* (1886). Debió ser aficionado además a la ciencia, pues suyas son unas *Nociones de geografía histórica* y unas *Nociones de geografía astronómica*, ambas de 1892. Escribió una sola novela en España, la citada *Memorias de un periodista*, obra que bien podría ser una autobiografía encubierta o, al menos, una novela con tintes autobiográficos. El protagonista no comparte nombre con el autor —se llama *Justino del Moral*, "nombre-máscara" que le caracteriza como personaje *justo y moral*—, pero seguramente muchas de las reflexiones que hace nacen de la experiencia periodística de *Vélez de Aragón*. Vera y González publicó también dos colecciones de cuentos: *Sueños de opio* (1890) y *El diablo en presidio* (1892). En la segunda de ellas incluye una narración sobre la creación de un periódico: "Un periódico sin ejemplo". Se apunta que este relato es solo un "fragmento", por lo que pudo ser parte de un relato más amplio que, sin embargo, no hemos encontrado entre sus obras conservadas. Cultivó asimismo la poesía: *La Iberia* anunciaba en 1881 que el periodista Enrique Vera y González había el premio en el certamen poético en honor de Calderón organizado por el Ayuntamiento y

la Diputación de Toledo ("Noticias", *La Iberia*, 26-5-1881). En 1896 se trasladó a Buenos Aires y allí publicó fundamentalmente obras de carácter docente dedicadas a los maestros de enseñanza primaria, como *La geografía de los niños argentinos: elementos de geografía general adaptados a los programas de las escuelas comunes* (1903), *Idioma patrio. Gramática elemental para uso de las escuelas comunes* (1903) o *Elementos de práctica y teoría de redacción* (1909). En Argentina escribió también su segunda novela, *La estrella del Sur*, un curioso relato de ciencia ficción que propone una visión del Buenos Aires de 2010 desde el año 1904 (cfr. el artículo de Adrián Celentano, "Una quimera del progreso: *La estrella del Sur*", en *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX*, 2004, vol. 2, pp. 177- 192). El traslado a Argentina y el apartamiento del periodismo español apoya el carácter autobiográfico de *Memorias de un periodista*, dado que en la novela el hastiado protagonista se aleja de la prensa y escribe sus recuerdos de periodista. Enrique Vera publicó esta obra seis años antes de abandonar España y el periodismo español, por lo que quizá plasmaba en ella su intención de apartarse de las pugnas de la política y la prensa de la capital.

58. **Villalba y Llofrú, Federico:** Político, hombre de Administración, literato y periodista. Fue redactor en Madrid de *El Diario Español*, *El Argos*, *El Argos* y *El Debate*, y director de *El Fígaro* (1868) y *El Cronista*. Fue Director General de Establecimientos Penales y Subsecretario del Ministerio de la Gobernación. Falleció a la edad de cincuenta años en 7 de abril de 1884. (Ossorio, 1903: 479).
59. **Zamora y Caballero, Eduardo:** Según documenta Ossorio (1903: 486), fue un hombre político, jefe de Administración, historiador, novelista y autor dramático. Nació en Valencia en 24 de Agosto y de 1837 y murió en Madrid en 8 de febrero de 1899. En Madrid dirigió el periódico *La Europa*, (1865) y fue corresponsal del *Diario de Barcelona*. Colaboró en gran número de periódicos literarios, como *Los Niños* (1870...), *Ilustración Católica* (1877...), *La Ilustración Española*, *La Ilustración Artística* (1897-99), *La Gran Vía* (1893). Fue además autor literario de poesía, novela, comedia y teatro breve.



## ANEXO II. CABECERAS DE PRENSA INCLUIDAS EN LA BÚSQUEDA DE REFERENCIAS SOBRE EL PERIODISTA EN LA HEMEROTECA DIGITAL DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

1. *La Abeja (Barcelona)*
2. *El Agricultor español*
3. *El Águila (Sevilla)*
4. *El Álbum de las familias (Barcelona)*
5. *El Álbum de las familias (Madrid)*
6. *Álbum de señoritas y Correo de la moda*
7. *Álbum literario*
8. *Álbum pintoresco universal*
9. *Álbum universal*
10. *Almanaque cómico-profético de El Cascabel*
11. *Almanaque cómico-profético-higiénico de El Cascabel*
12. *Almanaque cómico, sério, epigramático, científico, musical, satírico e ilustrado, con grabados originales*
13. *Almanaque de E. Juliá*
14. *Almanaque de El Cascabel*
15. *Almanaque de El Mundo militar*
16. *Almanaque de la risa*
17. *Almanaque de los chistes*
18. *Almanaque del espiritismo*
19. *Almanaque enciclopédico español*
20. *Almanaque etimológico y poético*
21. *Almanaque festivo (Madrid. 1876)*
22. *Almanaque literario e ilustrado*
23. *Almanaque musical (Barcelona)*
24. *Almanaque musical y de teatros*
25. *Almanaque político y literario de El Cascabel*
26. *Almanaque universal de La Correspondencia de España, o Guía general de Madrid y de las provincias*
27. *El Alquimista (Madrid)*
28. *La América (Madrid. 1857)*
29. *El Americano*
30. *La Ametralladora (Madrid)*
31. *El Amigo de la niñez*
32. *El Amigo de la religión y de los hombres*
33. *Anales de la medicina homeopática*

34. *El Áncora* (Barcelona. 1850)
35. *El Anfión matritense*
36. *El Ángel del hogar* (Madrid)
37. *Anuario de medicina homeopática*
38. *Anuario de primera enseñanza* (Tarragona)
39. *Anuario-almanaque del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*
40. *El Archivo de la milicia española*
41. *El Archivo de los militares*
42. *El Archivo del ejército*
43. *El Archivo militar*
44. *El Archivo militar* (1842)
45. *El Archivo militar. Sección militar*
46. *El Archivo militar. Sección política*
47. *Archivos de la medicina homeopática* (Barcelona)
48. *El Arpa del creyente*
49. *El Arte* (Madrid. 1866)
50. *El Arte* (Madrid. 1873)
51. *El Arte en España* (Madrid. 1862)
52. *El Artista* (Madrid. 1835)
53. *El Artista* (Madrid. 1866)
54. *El Ateneo* (Madrid. 1833)
55. *La Aureola* (Cádiz)
56. *El Balear* (Palma de Mallorca)
57. *El Barómetro* (Madrid)
58. *Boletín de El Arte en España*
59. *Boletín de la Comisión del Mapa Geológico de España*
60. *Boletín de loterías y de toros* (Madrid)
61. *Boletín de medicina, cirugía y farmacia*
62. *El Boletín del ejército* (Madrid)
63. *Boletín oficial de la Sociedad Hahnemanniana Matritense*
64. *Boletín oficial del ejército*
65. *Boletín oficial del Gran Oriente de España*
66. *Boletín oficial del Principado de Cataluña*
67. *La Buena nueva* (Madrid. 1873)
68. *Cádiz* (Cádiz. 1877)
69. *El Café* (Madrid)
70. *Calendario de La Esperanza*
71. *Calendario del agricultor, hortelano y ganadero*
72. *Calendario histórico musical*
73. *Calendario musical*
74. *El Cañón Krupp :*
75. *El Cañón rayado*
76. *La Carta* (Madrid. 1847)
77. *Cartas españolas :*
78. *El Católico* (Madrid)
79. *El Centinela de la homeopatía*
80. *La Ciencia* (Madrid. 1857)
81. *Las Circunstancias* (Madrid)
82. *El Clamor público*

83. *Colección de las leyes, reales decretos, órdenes, reglamentos, circulares y resoluciones generales espedidas [sic] por el Ministerio de la Guerra*
84. *El Combate* (Madrid. 1870)
85. *La Concordia* (Madrid. 1863)
86. *El Constitucional* (Barcelona)
87. *El Consultor de los párrocos*
88. *El Contemporáneo* (Madrid)
89. *La Convicción* (Barcelona)
90. *El Correo de la moda* (1851)
91. *El Correo de la moda* (1865)
92. *Correo de las damas* (Madrid)
93. *Correo de los teatros*
94. *La Correspondencia de España*
95. *La Correspondencia de los bufos*
96. *Correspondencia teatral*
97. *El Crisol* (Madrid. 1842)
98. *El Criterio espiritista*
99. *El Criterio médico*
100. *Crónica de la música*
101. *El Debate médico*
102. *La Década homeopática*
103. *El Diablo* (Madrid)
104. *Diario constitucional de Palma* (1839)
105. *Diario de avisos de Granada*
106. *Diario de avisos de Madrid*
107. *Diario de Valencia* (Valencia. 1790)
108. *Diario general de las ciencias médicas o Colección periódica de noticias y discursos relativos a la medicina y ciencias auxiliares*
109. *Diario oficial de avisos de Madrid*
110. *La Discusión* (Madrid. 1856)
111. *Don Junípero* (Habana. 1869)
112. *El Duende homeopático*
113. *Eco de Europa*
114. *El Eco del comercio*
115. *Eco literario de Europa*
116. *Educación pintoresca*
117. *La Educanda* (Madrid)
118. *Ellas* (Madrid)
119. *El Enano* (Madrid. 1851)
120. *La Enseñanza* (Madrid. 1865)
121. *El Entreacto* (Madrid. 1870)
122. *La Época* (Madrid. 1849)
123. *La Escena* (Madrid)
124. *Escenas contemporáneas*
125. *El Esculapio* (Madrid. 1842)
126. *La España* (Madrid. 1848)
127. *La España artística* (Madrid. 1857)
128. *La España militar*
129. *La España musical* (Barcelona)
130. *El Español* (Madrid. 1835)



131. *El Espectador* (Madrid. 1841)
132. *La Esperanza* (Cádiz)
133. *La Esperanza* (Madrid. 1844)
134. *El Espiritismo* (Sevilla)
135. *El Espiritista* (Madrid)
136. *Estado general de todas las suertes de las corridas de toros verificadas en esta Corte*
137. *Estado militar de España* (Ed. en 16º)
138. *La Estafeta* (Madrid. 1837)
139. *La Estrella de occidente :*
140. *El Fandango* (Madrid)
141. *La Flaca* (Barcelona. 1869)
142. *La Floresta infantil :*
143. *El Folletín* (Correo de Andalucía)
144. *Fomento* (Madrid. 1853)
145. *El Fomento literario*
146. *Fr. Gerundio*
147. *El Fray Gerundio de ogaño*
148. *Gaceta de los caminos de hierro*
149. *La Gaceta de sanidad militar*
150. *Gaceta economista* (Periódico semanal)
151. *Gaceta homeopática*
152. *Gaceta homeopática de Madrid*
153. *Gaceta literaria y musical de España*
154. *Gaceta médica* (Madrid)
155. *La Gaceta musical barcelonesa*
156. *Gaceta musical de Madrid* (Madrid. 1855)
157. *Gaceta musical de Madrid* (Madrid. 1865)
158. *El Gaditano* (Cádiz)
159. *El Gallego* (Pontevedra)
160. *El Garbanzo* (Madrid)
161. *Gazeta del gobierno de México*
162. *El Genio de la libertad*
163. *El Genio quirúrgico*
164. *Gil Blas* (Madrid. 1864)
165. *El Globo* (Madrid. 1875)
166. *El Globo ilustrado*
167. *El Gratis* (Madrid)
168. *El Guadalaviar* (Valencia)
169. *El Guadalhorce* (Málaga)
170. *El Guardia nacional* (Barcelona)
171. *Guía de forasteros en Madrid*
172. *Guía de litigantes y pretendientes*
173. *Guía de Sevilla, su provincia*
174. *Guía del peluquero y barbero*
175. *Guía oficial de España*
176. *La Guirnalda* (Madrid)
177. *El Heraldo* (Madrid. 1842)
178. *El Historiador palmeseano*
179. *El Hogar* (Madrid)
180. *La Homeopatía* (Madrid. 1846)

181. *La Iberia (Madrid. 1854)*
182. *La Iberia (Madrid. 1868)*
183. *La Iberia musical y literaria*
184. *La Iberia musical*
185. *La Ilustración (Madrid)*
186. *La Ilustración católica (Madrid. 1877)*
187. *La Ilustración de la mujer (Madrid)*
188. *La Ilustración española y americana*
189. *La Ilustración popular económica*
190. *La Ilustración popular (Alicante)*
191. *La Ilustración popular (Madrid. 1873)*
192. *La Ilustración republicana federal*
193. *El Ilustrador del pueblo*
194. *El Imparcial (Madrid. 1867)*
195. *El Imparcial, Revista hispano-americana*
196. *El Indispensable (Cádiz)*
197. *Informe del secretario sobre los trabajos del ... año económico de la Caja*
198. *El Inocentón*
199. *El Instructor o Repertorio de historia, bellas letras y artes*
200. *El Jorobado (Madrid)*
201. *Kalendario manual y guía de forasteros en Madrid*
202. *El Laberinto (Madrid)*
203. *El Labriego (Madrid)*
204. *El Liberal (Madrid. 1879)*
205. *La Linterna mágica :*
206. *La Linterna médica*
207. *Lista alfabética de los individuos de que se compone el Colegio de Agentes de Negocios de Madrid*
208. *El Lloyd español*
209. *La Luz (Barcelona. 1861)*
210. *La Luz riojana*
211. *La Marina española*
212. *El Mata-moscas (Madrid)*
213. *La Medicina ecléctica*
214. *Memoria leída en la apertura del curso académico de ... en el Instituto Provincial de Monforte*
215. *Memoria leída en la Junta General de Accionistas del Banco Español de San Fernando ...*
216. *Memoria que comprende el resumen de los trabajos verificados en el año de ... por las diferentes secciones de la Comisión encargada de formar el mapa geológico de la provincia de Madrid y el general del Reino*
217. *Memoria remitida al Ministro de Fomento ... por el Director de la Biblioteca Nacional*
218. *Memoria sobre los trabajos de la Caja de Ahorros, Descuentos y Depósitos de La Habana*
219. *Mercurio de España*
220. *El Meteorito (Cádiz)*
221. *El Militar español*
222. *La Minería (Madrid)*
223. *La Moda elegante (Cádiz)*
224. *El Monitor de primera enseñanza*
225. *El Moro Muza (1859)*

226. *El Moro Muza (1869)*
227. *El Mundo cómico*
228. *El Mundo ilustrado (Barcelona)*
229. *El Mundo militar (Madrid. 1859)*
230. *El Mundo nuevo (Madrid)*
231. *El Mundo pintoresco*
232. *El Museo de familias (Barcelona)*
233. *Museo de las familias (Madrid)*
234. *Museo de los niños (Madrid. 1847)*
235. *El Museo mexicano, o Miscelánea pintoresca de amenidades curiosas é instructivas*
236. *El Museo universal*
237. *El Nalón (Oviedo)*
238. *El Nene (Madrid)*
239. *El Norte (Madrid. 1853)*
240. *Noticia de los faros, fanales y luces de puerto de las costas de España*
241. *La Nueva Iberia*
242. *El Nuevo daguerrotipo*
243. *El Nuevo Meteoro*
244. *El Nuevo siglo ilustrado*
245. *El Observador (Madrid. 1848)*
246. *Observatorio pintoresco*
247. *El Padre Cobos (Madrid. 1854)*
248. *El Panorama (Madrid. 1838)*
249. *El Papamoscas y su tío*
250. *El Pensamiento de la nación*
251. *Pericón y Pendanga*
252. *Periódico de la infancia*
253. *El Periódico para todos*
254. *La Píldora (Madrid)*
255. *El Pistón (Madrid)*
256. *El Pobrecito hablador*
257. *El Popular (Barcelona)*
258. *El Popular (Madrid. 1846)*
259. *La Posdata (Madrid)*
260. *El Propagador (Madrid)*
261. *El Propagador balear*
262. *La Propaganda musical*
263. *Recopilación de reales órdenes y circulares de interés general para la Guardia Civil*
264. *El Reflejo (Madrid)*
265. *La Reforma médica*
266. *El Renacimiento (Madrid. 1847)*
267. *Repertorio médico extranjero*
268. *La República (Madrid. 1873)*
269. *Resumen de las actas y tareas de la Real Academia Española en el año académico de...*
270. *Resumen de las tareas y actos de la Real Academia Española en el año académico de...*
271. *Resumen de sus actas y discurso*
272. *La Revista (Madrid. 1875)*
273. *Revista balear (Palma)*
274. *Revista barcelonesa*
275. *Revista católica (Barcelona)*

276. *Revista científica y literaria*
277. *Revista contemporánea* (Madrid)
278. *Revista de Andalucía*
279. *Revista de archivos, bibliotecas y museos :*
280. *Revista de bellas artes* (Madrid. 1866)
281. *Revista de bellas artes e histórico-arqueológica*
282. *Revista de conocimientos útiles*
283. *Revista de Cuba*
284. *Revista de España*
285. *Revista de estudios psicológicos*
286. *Revista de instrucción pública* (Madrid)
287. *Revista de sanidad militar española y extranjera*
288. *Revista de sanidad militar y general de ciencias médicas*
289. *La Revista española* (Madrid)
290. *Revista espiritista*
291. *Revista general de ciencias médicas y de sanidad militar*
292. *Revista hispano-americana* (Madrid. 1864)
293. *Revista ibérica de ciencias, política, literatura, artes e instrucción pública*
294. *Revista literaria de El Español*
295. *Revista mensual de agricultura* (1850)
296. *Revista mensual de agricultura* (1853)
297. *Revista semanal de agricultura*
298. *Revista y gaceta musical*
299. *Revue et gazette musicale de Paris*
300. *La Risa* (Madrid. 1843)
301. *El Salmantino* (Salamanca)
302. *La Semana* (Barcelona)
303. *Semanario de avisos de Palma*
304. *Semanario instructivo* (Cádiz)
305. *El Semanario murciano*
306. *Semanario pintoresco español*
307. *Las Siete plagas*
308. *El Siglo futuro*
309. *El Siglo ilustrado*
310. *El Siglo pintoresco*
311. *Siglo XIX* (Madrid. 1837)
312. *La Soberanía nacional* (Madrid. 1864)
313. *La Soberanía nacional*
314. *El Solfeo* (Madrid)
315. *El Tajo* (Toledo. 1866)
316. *La Tarántula* (Granada)
317. *El Teatro* (Madrid. 1870)
318. *Tecnológico nacional de agricultura, artes industriales, ciencias, comercio y literatura*
319. *El Tío Camorra* (Ed. semanal)
320. *El Tío Cayetano*
321. *El Tío Jindama*
322. *El Tío y el sobrino*
323. *La Tipografía* (Madrid. 1866)
324. *Tirabeque* (Madrid. 1870)
325. *El Toreo* (Madrid. 1874)

- 326. *La Tribuna* (Valencia. 1840)
- 327. *Última hora del Popular*
- 328. *La Unión* (Madrid. 1878)
- 329. *La Velada* (Madrid)
- 330. *El Viagero ilustrado hispano-americano*
- 331. *La Violeta* (Madrid)
- 332. *El Zurriago* (Madrid. 1841)

## ANEXO III. PROPUESTA PARA UN CATÁLOGO DE PERSONAJES PERIODISTAS EN LA FICCIÓN ESPAÑOLA

NOVELA			
Autor y obra	Año	Periodista	Observaciones
Juan de Ariza, <i>Las tres Navidades</i>	1846	Fernando de Isara/Izara	Fernando de Izara/Isara (aparece escrito de ambas formas) es un personaje atormentado por el desamor: su amada Luisa se ha casado con un banquero por imposición paterna. El protagonista se dedica a la escritura de novelas pero decide hacerse periodista político únicamente para atacar desde la prensa al infame ministro Céspedes, su rival en el corazón de Luisa. El apellido del protagonista es un anagrama del apellido del autor.
Juan de Ariza, <i>Un viaje al infierno</i>	1848	Nazario Palma de Jura y Camilo Pérez de Silva	Nazario es el narrador de la novela; es un periodista viajero que llega al Infierno guiado por el mismo Diablo y se asocia con Camilo en la dirección del periódico <i>El Infernal</i> . Camilo es un escritor temible y, a la vez, un hombre apreciable, según Nazario. Tienen un duelo con un personaje político, Enrique Flores. El Infierno es un trasunto de la sociedad madrileña, por lo que la novela tiene un marcado tono satírico y alegórico.
Jacinto Salas y Quiroga, <i>El Dios del siglo</i>	1848	Félix de Montelirio, Don Rafael	Félix, protagonista de la novela, es un joven elegante y natural, de nobles orígenes, un periodista primerizo que conserva las ilusiones de los principiantes, por lo que el narrador aprovecha para señalar: “los primeros pasos del periodista son sin duda brillantes, porque todavía no ve este el precipicio en que más tarde tendrá quizá que sumirse, porque en cada triunfo del amor propio cree descubrir una conquista para la santa causa de la verdad.” Félix adquiere poco a poco fama y notoriedad y atrae al género femenino, que naturalmente se siente inclinado hacia los periodistas: “Las mujeres hasta cierta edad miran con predilección visible a los poetas, pero, a medida que pierden la frescura de la imaginación y del alma, se van aficionando mas y mas a los periodistas porque en ellos ven a los dispensadores de la fama, deidad a que erige altares su experiencia [sic]”. A la figura periodística de Félix se contraponen la de

			Rafael Díaz, periodista sin escrúpulos que ha ascendido gracias a las tretas y a la las malas artes. Es un joven alegre, vivo y osado, con un porte altanero y un mirar insolente. Llegó muy pobre a Madrid pero pronto alcanzó una acomodada posición. La extensa novela, publicada en dos tomos, es pródiga en consideraciones sobre el periodismo de mediados de siglo. El protagonista es un trasunto de Salas.
Barón de Illescas [Nicolás Ramírez de Losada], <i>El libro de los retratos</i>	1850	"Periodistas"	La obra propone un artificio literario: el autor ha encontrado el texto en un castillo, escrito en lengua china, y se limita a traducirlo. En él, se plantea un mundo paralelo, el Limbo, en el que un preñero describe a los periodistas ácidamente: "no desean mas que oír cualquier chisme de que poder zurcir una crónica para la gaceta, de la capital, lo cual saben hacer a las mil maravillas, aunque al siguiente día tengan que cantar la palinodia manifestando que no hay nada de lo dicho" (1850: 124). En nota al pie, el autor explica que no esta conforme con la severidad con la que se juzga a los periodistas y que se limita a traducirlo y, más adelante, hace un elogio tan exagerado del periodista que la intención irónica parece evidente: "Todo el oro que han producido las minas que hasta ahora se han descubier to en mi mundo, no bastaria para ganar a esos apóstoles de una creencia, y hacerlos abjurar públicamente de sus ideas. Su ambieion es sólo hacer bien a la humanidad, y no esperan como premio sino las bendiciones de;los pueblos que tarde o temprano llegarán a comprender" (1850: 126). Todo el cuadro séptimo se dedica a describir a los periodistas: se caracteriza a los ministeriales y los de oposición y se establecen tres categorías: verdaderos redactores políticos, redactores "de escarpelo o retacistas", es decir, de tijera, y los dedicados a las noticias del extranjero, "que pueden mentir cuanto les acomode" (1850: 126).
Enrique Pérez Escrich, <i>El frac azul: (memorias de un joven flaco)</i>	1864	Elías, Roberto Robert	En <i>El frac azul</i> aparece la primera mención española a la bohemia. Obra inspirada en las <i>Escenas de la vida bohemia</i> de Henri Murger. Elías es un joven aspirante a autor teatral que se traslada a Madrid para hacer fortuna. Un aristócrata protector de los artistas le ofrece entrar de periodista en <i>El Clarín</i> con una buena remuneración pero Elías rechaza el puesto porque sólo concibe la idea de ser periodista en un periódico que se ajuste a sus ideas demócratas. Elías hace amistad con un grupo de bohemios que lo acogen en sus tertulias de café y le presentan a Roberto Robert. Tras muchos sinsabores, Elías obtiene un puesto de corrector de imprenta que le permite contar con un pequeño sueldo. Aunque finalmente consigue estrenar

			algunos dramas, su resentida salud le hace alejarse de Madrid y de su ambiente corruptor.
Francisco de Paula Entrala, <i>Los hombres de la época o la rueda de la fortuna</i>	1864-1865	Ricardo Almazán	La extensa novela, publicada en cuatro tomos, sigue las andanzas del periodista Ricardo Almazán por la ciudad. Ricardo llega a la ciudad y con la ayuda de su protector Gonzalo Martín logra un puesto en <i>La Farsa</i> . Hay interesantes descripciones de la redacción del periódico y del ambiente entre periodistas. Ricardo trabajará además para otras publicaciones y será también propietario de prensa, todo para hacerse un hueco en la sociedad de la capital.
Julio Nombela, <i>¡¡Los 300000 duros!!</i>	1866	Desfile de periodistas que aspiran a lograr un puesto en el periódico del protagonista.	Don Cosme quiere fundar un periódico. Hay un desfile de periodistas disparatados que pretenden lograr plaza de redactor, por lo que el protagonista arremete contra los trabajadores de prensa en España.
Rosalía de Castro, <i>El caballero de las botas azules</i>	1867	Periódico "Las Tinieblas"	El duque de Gloria abochorna a los críticos y literatos con la ayuda del periódico <i>Las Tinieblas</i> al que el crítico Pelasgo califica de "envidioso, mal intencionado y tan oscuro como su nombre." El periódico se caracteriza de forma muy negativa: "Es el látigo de los látigos que nada respeta, es el asesino de las formidables reputaciones, el mordedor de los que muerden, el infierno de la prensa, en fin, la venganza de la venganza, si así decirse puede".
José María de Pereda, <i>La mujer del César</i>	1870	Lucas Gómez, cronista	Es el cronista mimado por todos en las fiestas de sociedad. "Indigesto de faz y mal cortado de tale", Lucas Gómez es considerado un sujeto indispensable en las altas regiones de la moda. Su presencia es requerida en toda fiesta: es "el mejor y más digno cultivador de esa literatura de patchoulí que ha fijado la reputación de ciertas publicaciones serias entre la gente de importancia". Hace uso de un lenguaje ridículo, afectado y lleno de expresiones fijas. Su relevancia en la narración es escasa, simplemente da color a la descripción de una fiesta de sociedad. Se afirma que es el más sobresaliente personaje de todos los que se reúnen en la <i>soirée</i> .
Carolina Coronado, <i>La rueda de la desgracia: manuscrito de un conde</i>	1873	Celedonio Valderino	El Marqués de Valderino fue director de una publicación, <i>El Demócrata</i> . Cuando el protagonista se reencuentra con él, el personaje ha traspasado la publicación y es marqués, vizconde y ministro plenipotenciario. Valderino revela que la clave de su meteórico ascenso ha sido ser implacable con el poder y resistir sus primeras invitaciones para formar parte del gobierno.
Benito Pérez Galdós, <i>7 de julio</i>	1875	Félix Mejía	Félix Mejía es un personaje destacado en los sucesos que se narran en ambos episodios, ambientados en la época del Trienio Liberal (vid. García Pinacho, 1994: 297 y ss.).
Benito Pérez Galdós, <i>El grande Oriente</i>	1875		
Faustina Sáez de Melgar, <i>El deber cumplido</i>	1879	"Una literata muy romántica"	La novela de Sáez de Melgar incluye a una literata que afirma tener algunas correspondencias literarias a su cargo. Durante una <i>soirée</i> organizada en los salones



			de la Marquesa del Nardo, la cronista toma nota del detalle de su vestido para poder referirlo en la publicación y ganarse con este gesto el favor de la aristócrata. Es una mención breve y sin relevancia en la trama.
Jacinto Octavio Picón, <i>Lázaro, casi novela</i>	1882	Un periodista	En esta novela aparece puntualmente un periodista entre los convidados a la mesa de los duques con los que vive el protagonista. Es “amadado y maldiciente”. Sus especialidades son la narración de disgustos domésticos de los más acomodados de la sociedad y la escritura de revistas de bailes. La descripción de su apariencia sugiere el artificio y la cursilería del personaje: lleva las patillas teñidas de rubio y afeitado el bigote para ocultar que empieza a blanquear. Se sugiere que vive o la misma redacción o en una destaralada buhardilla: “se llegó a sospechar que tenía en una buhardilla una mala cama, un gran lavabo con muchos frascos, tintes, pomadas o cosméticos, y una percha cargada de ropa; pero nadie logró poner en claro la verdad”.
José María Pereda, <i>Pedro Sánchez</i>	1883	Pedro Sánchez Redondo, otros	La novela presenta la trayectoria de Pedro Sánchez, un joven que sale de su pueblo en la montaña cántabra para hacer fortuna en Madrid. Casi por casualidad acaba ejerciendo como periodista en <i>El Clarín de la Patria</i> , una publicación de oposición al gobierno. Se convierte en un conocido periodista y llega incluso a desempeñar cargos políticos. El final es desgraciado: el personaje representa las ilusiones mal encauzadas de un joven con talento y ambición que se dejó embriagar por las prensas.
Eduardo López Bago, <i>El periodista</i>	1884	Luis, Suárez, Vibora	Luis es el desgraciado confeccionador de <i>La Voz del País</i> , un diario corrupto dirigido por el periodista cercano al poder Gustavo Suárez. Vibora es el representante en la novela de la falsa prensa radical, dirige una publicación belicosa y extremada en sus ataques.
José Conde de Salazar, <i>Tortilla al ron</i> (con prólogo de Eduardo López Bago). Subtitulada <i>novela gastronómico-social</i>	1885	Remigio	El periodista Remigio, junto al veterinario Pepe y el adinerado Luis, traman todo tipo de argucias para seducir a tres jóvenes. La redacción de <i>El Trueno</i> es escenario puntual de sus aventuras y las condiciones de trabajo de Remigio aparecen en algunas conversaciones entre los personajes.
Eduardo López Bago, <i>La buscona</i>	1885	Miguel	Miguel, amante de la protagonista, es periodista, pero sólo se trata de manera secundaria esta condición. Se opone su pobreza a la excelencia del Duque de las Tres Cruces, el otro amante de Rosita. Aparecen problemas relacionados con el periodista del exceso de original de las redacciones, que dificulta la publicación, el exiguo sueldo del periodista, etc.
Alejandro Sawa, <i>Declaración de un vencido</i>	1887	Carlos Alvarado	Carlos Alvarado llega a Madrid para ser periodista, pero cuando descubre la corrupción que anida en la prensa de la capital se aparta de las redacciones y acaba viviendo en ambientes marginales. El desengaño, tanto amoroso como profesional y social,

			le conduce al suicidio.
José María Pereda, <i>Los hombres de pro</i>	1888	Arturo Marañás	Arturo Marañás se retrata a sí mismo como “periodista de devoción, no de profesión”, además de “andaluz y soltero”. Marañás afirma ser diplomático, además de periodista político en un periódico batallador. Este devoto periodista y falso diplomático seduce con su arrojo al vanidoso protagonista, Simón de los Peñascales. Marañás es uno de tantos jóvenes que se afanan en darse una importancia que no tienen y en presentarse como personajes influyentes en la sociedad.
Armando Palacio Valdés, <i>El cuarto poder</i>	1888	Don Rosendo. Otros periodistas locales: Álvaro Peña, Gabino Maza, Pedro Miranda, etc.	En la novela se plantean los peligros de una prensa local mal enfocada, orientada solo a la satisfacción de intereses particulares y a la exposición de la privacidad de los vecinos. Don Rosendo, gran aficionado a los periódicos, decide fundar <i>El Faro de Sarrió</i> para dinamizar la vida pública de su comunidad. Pronto comienzan las disputas, las desavenencias y los problemas. Una segunda publicación, encabezada por los enemigos de Don Rosendo y de los redactores de <i>El Faro</i> , acaba de dividir a la antes pacífica sociedad local. Los periodistas son descritos en esta novela de Palacio Valdés como vecinos más o menos cultivados e interesados solo en vengar sus disputas a través del papel periódico. La moraleja está clara: la propia familia de Don Rosendo se verá seriamente afectada por los desmanes de la prensa. Es una obra muy interesante sobre el periodismo en provincias, que abunda en sus posibilidades y en sus lacras.
Z. Vélez de Aragón, <i>Memorias de un periodista</i>	1890	Justino del Moral	<i>Memorias de un periodista</i> es una obra de gran interés, pues plantea una autobiografía ficticia de un periodista desafortunado que decide retirarse de la vida periodística. La novela está concebida como la justificación por escrito de esta decisión que un personaje, Justino del Moral, envía por carta a un amigo y compañero de ilusiones juveniles. Desde su retiro, el periodista efectúa un recorrido por sus años de dedicación al periodismo en el que incluye a los personajes a los que ha tratado y a los periodistas con los que ha compartido la redacción. No sólo conocemos la historia del protagonista, también la de otros periodistas que le relatan su llegada al periodismo y sus desgracias posteriores.
Ramón de Navarrete, <i>El duque de Alcira</i>	1890	Ruperto	Ruperto es el encargado de escribir la crónica de salones para un diario de escasa circulación. Posee aplomo y mantiene buenas relaciones con la gente destacada de Madrid. Se mueve en los círculos que frecuenta la aristocracia, por ejemplo, acude con otro compañero periodista al <i>turf</i> o carreras de caballos.
Ernesto Bark, <i>Los vencidos</i>	1891	Enrico Orloff	La novela presenta al personaje del periodista y propagandista político de origen estonio Enrico Orloff, que recoge algunos de los aspectos de la propia biografía de Ernesto Bark, según ha señalado Dolores

			Thion (2005). La obra narra tanto los avatares periodísticos y políticos del protagonista como su relación sentimental de Orloff con la joven malagueña Matilde.
José María Pereda, <i>Nubes de estío</i>	1891	Un periodista de Madrid	El periodista madrileño que va a las provincias en verano para informar de sus costumbres es un ser pretencioso y fatuo, que sirve a Pereda para establecer una acerada discusión en torno a la literatura regional en el capítulo XIII, "Palique". Es condescendiente y vano. Aunque se dice que es listo y bien dispuesto y que podría hacer mejor su trabajo, ofrece a sus lectores insustanciales y superficiales artículos.
Benito Pérez Galdós, <i>Nazarín</i>	1895	Un reporter	Galdós inicia su novela con la alusión a un reporter o periodista de nuevo cuño, de los que "corren tras la información, como el galgo a los alcances de la liebre, y persiguen el incendio, la bronca, el suicidio, el crimen cómico o trágico, el hundimiento de un edificio y cuantos sucesos afectan al Orden público y a la Justicia en tiempos comunes, o a la Higiene en días de epidemia." El <i>reporter</i> proporciona al narrador la información que le permite localizar al particular clérigo Nazario Hazarín, "Nazarín".
Benito Pérez Galdós, <i>Mendizábal</i>	1898	Juan Bautista Alonso	Alonso es poeta y periodista. Se dice de él que es un chico que vale y que llegará a ministro. No es un personaje relevante en la obra, sólo hace algunas apariciones puntuales.
Emilia Pardo Bazán, <i>El saludo de las brujas</i>	1899	Sebastián Miraya	Miraya es un periodista "de treinta años, moreno, rebajuelo, grueso ya, afeitado, de ojos sagaces y ardientes y dentadura brillante, de traje desaliñado, de mal cortada ropa, sin guantes, y mostrando unas uñas reñidas con el cepillo y el pulidor." Es astuto, charlatán e insolente en ocasiones. En la novela el personaje de Miraya es fundamental, pues es el artífice de convencer a Felipe María para que acepte la corona de Dacia y a Rosario, su amante, para que deje marchar a Felipe, futuro rey del país.
Benito Pérez Galdós, <i>Bodas reales</i>	1900	Colectivo de periodistas	Se cita puntualmente a Ángel Fernández de los Ríos, Coello, Quesada o Fermín Caballero, pero no son personajes que intervengan en la trama.
Benito Pérez Galdós, <i>Las tormentas del 48</i>	1902	Luis Sartorius	La descripción que se hace de Sartorius es halagadora: "Representa Sartorius cuarenta años; es de buena presencia, el rostro expresivo, el bigote corto y rubio, la mirada sagaz, modales y conversación de exquisita urbanidad. En él veo un raro ejemplo de aristócratas espontáneos, como yo, es decir, hombres que, sin haber nacido en dorada cuna, parecen destinados por Dios a ser fundamento de la nueva nobleza que ha de levantarse sobre las ruinas de la antigua..."
Benito Pérez Galdós, <i>Narváez</i>	1902	Luis Sartorius, Manuel María	Aparece Luis Sartorius en calidad de Ministro de Gobernación.

		Santa Ana	Es interesante en este episodio la relación que se hace de la fundación de la <i>Carta Autógrafo</i> por Manuel María de Santa Ana, en 1848. Es el antecedente directo de <i>La Correspondencia de España</i> . Galdós pinta a Santa Ana a través de las palabras con que Narváez describe al periodista: "Es hombre de gran mérito; es un inventor que adivina alguna cosa que no se ve y que él quiere descubrir; confía en sí mismo; no tiene capital: él lo creará con cuatro pedazos de papel y una piedra litográfica... y con la paciencia de todo el mundo, ¡carape!, pues el maldito pone a contribución a cuantos podemos darle alguna noticia, y hasta que no alojamos la mosca no nos deja en paz... Pero con eso y con todo, este hombre es una voluntad, y merece que se le proteja... Le conozco desde que empezó. Me ha dado algunas jaquecas..."
Benito Pérez Galdós, <i>La revolución de julio</i>	1903	Ángel Fernández de los Ríos, Andrés Borrego	La novela presenta el contexto de la revolución de julio del 54. Entre los personajes con los que trata el protagonista se encuentra su buen amigo Ángel Fernández de los Ríos, a quien caracteriza como "buen periodista y gran plasmante de periódicos". El protagonista y narrador, el marqués de Beramendi, afirma que Fernández de los Ríos le había pedido colaborar en <i>Las Novedades</i> , pero lo rechazó: "mi pereza y el deseo de conservar la libertad de mi juicio pudieron más que mis ganas de complacerle". Borrego aparece rodeado siempre de patriotas y periodistas. Beramendi dice de él que es hombre de gran pesquis, experto en cuestiones políticas y revolucionarias.
Pío Baroja, <i>La busca</i> Pío Baroja, <i>Mala hierba</i> Pío Baroja, <i>Aurora roja</i>	1904	Ernesto Langairiños, alias "Super-hombre" y Roberto Hasting	Langairiños es un joven muy delgado, muy rubio, muy serio, con quien Manuel, el protagonista, comparte pensión. El personaje se considera a sí mismo <i>mundano</i> y <i>corrído</i> . Es quien proporciona al protagonista novelas de Paul de Kock y Pigaul-Lebrún, a cambio de que le copie las cuartillas. Roberto es un periodista enérgico y vitalista que ha trabajado en <i>El Mundo</i> y que sueña con cosechar una fortuna. Manuel admira su predisposición para escribir y corretear de un lardo a otro. En esta segunda entrega de <i>La lucha por la vida</i> , Roberto supone un guía para Manuel, a quien acoge y aconseja. En la última novela de la trilogía, el periodista Roberto regala la imprenta a Manuel. Apenas aparece en esta obra.
Benito Pérez Galdós, <i>Aita Tettauén</i>	1905	Juanito Santiuste	Juanito es un joven aparentemente sin futuro que a través del protagonista de otros episodios, el marqués de Beramendi, logra hacerse periodista. El personaje viaja a Marruecos para informar a través de sus crónicas de la campaña africana de O'Donnell.
Felipe Trigo, <i>La de los ojos color de uva</i>	1905	Ricardo	Ricardo, cuyo seudónimo periodístico es "Calcedonia", emplea su labor como cronista para acercarse a las

			damas que le interesan. Para atraer la atención de Ladi, la ignora en algunas de sus crónicas. Ricardo es voluble y la percepción de su trabajo varía según las circunstancias: cuando se siente integrado en la alta sociedad, bendice su condición de periodista. Pero al comparar su imagen o sus posibilidades, acaba recordando lo exiguo de su sueldo (cuarenta duros mensuales) y la insalvable distancia que separa al cronista de la alta sociedad.
Vicente Blasco Ibáñez, <i>La Horda</i>	1905	Isidro Maltrana, alias "Homero"	Maltrana se dedica a la traducción de libros en una redacción de prensa; aunque no es exactamente periodista, pasa las horas junto a los redactores y describe algunos ambientes periodísticos.
Benito Pérez Galdós, <i>España sin rey</i>	1908	Gabino Tejado	Galdós incluye en este episodio al personaje real del periodista extremeño Gabino Tejado. Aunque se le presenta como un "buen orador y periodista" que empleaba el tono humorístico con gracejo y elegancia, se ofrece de él una caracterización física y psicológica en clave poco positiva: era de rostro duro y maneras bruscas, en armonía con su "intransigencia irreductible".
Benito Pérez Galdós, <i>Amadeo I</i>	1910	Tito Livio, José Luis Albareda	Tito Livio es el sobrenombre de Proteo Liviano, un periodista entrado en años, dicharachero y vivaz que narra sus aventuras en el Madrid de Amadeo I, alguna de ellas en clave casi fantástica. Trata con frecuencia a José Luis Albareda, periodista y director de <i>El Debate</i> y <i>La Revista de España</i> , a quien describe como hombre agudísimo pero influido por los vicios y malas mañas "de la política rancia".
Benito Pérez Galdós, <i>De Cartago a Sagunto</i>	1911	Pablo Nougés, Pepe Ferreras	Tanto Pablo Nougés –"inteligente y simpático periodista"– como José Ferreras –"un águila para las indagaciones políticas"– eran periodistas reales del Madrid de finales del XIX. Tito Livio, el periodista ficticio que actúa como narrador en primera persona de algunos episodios, se refiere aquí a ellos para ilustrar el clima social y político del final de la República.
Benito Pérez Galdós, <i>Cánovas</i>	1912	Fabriciano López, Mateo Carranza, Pepe Fernández Bremón	Tito Livio, también periodista, menciona a una serie de nombres de periodistas, algunos reales. En este caso, abundan las alusiones a Fernández Bremón, que le ofrece un plaza en provincias. Aparece también el nombre de Carlos Frontaura. Mateo Carranza y Fabriciano López, son amigos de Livio que habían hecho furibundas campañas en la prensa avanzada y que medran gracias a ella.
Felipe Trigo, <i>El papá de las bellezas</i>	1912	Maguilla	Maguilla es un periodista "joven periodista, inteligente, pálido, sifilítico, muy metido entre mujeres". Ayuda al duque protagonista de esta novela breve a hacer creer a jóvenes incautas que son sus hijas para abusar de su inocencia. El periodista proporciona al duque la información para hacer creíble el embuste.
Joaquín Dicenta, <i>Encarnación</i>	1913	Don Elías, propietario de	Tomás comienza a colaborar en <i>El Tábaro</i> y a frecuentar un ambiente de fiestas y vidas disolutas.

		<i>El Tábano</i> , Alejandro Nava, literato alter ego de Alejandro Sawa, Tomás, periodista de <i>El Rebelde</i>	Una vez integrado en el Madrid nocturno y artístico, se decide a comenzar su propia publicación, <i>El Rebelde</i> , de cuya fundación se ofrecen numerosos detalles. El contacto de Tomás con literatos y artistas como Alejandro Nava, claro trasunto de Sawa, o su tormentosa relación con Encarnación, una salerosa toledana, son los otros ejes argumentales de la novela.
Felipe Trigo, <i>El semental</i>	ca. 1914	"Cordón Roux", revistero galante Lucas	El revistero elegante "Cordón Roux" relata sus conquistas de marquesas, duquesas y otras damas notables. Se vale de sus escritos en la prensa para atraer la atención de las damas, en su mayoría casadas. El cronista se mueve en ambientes aristocráticos; pero la exigua remuneración de su labor le impone ciertos sacrificios. Aún así, tiene un criado. La novela presenta una sociedad corrompida e hipócrita a través de los tejemanejes del descarado revistero.
José López Pinillos ("Pármene"), <i>El luchador</i>	1916	Adolfo Ureña	Obra dedicada a Miguel Moya. López Pinillos presenta en esta novela la peripecia del periodista Adolfo Ureña por el Madrid de principios de siglo. Buena parte de la novela se dedica al relato de las andanzas de Adolfo, conocido como "El luchador", en la redacción del periódico <i>La Independencia</i> : las primeras desavenencias con el director por su intención de iniciar una sección literaria o las disputas con otros periodistas, como el crítico Garcés, que le afea los errores de sus primeros escritos en la prensa. El ambiente de los cafés y de las tertulias también se refleja con viveza.
Ramón Magre, <i>Un periodista</i>	1923	Luis Mayral y Nuri	Novela breve de la colección <i>La novela proletaria</i> . Luis es un periodista barcelonés "de extrema izquierda" que comienza a trabajar en la redacción de un periódico republicano. Pronto descubre que el periódico sólo tiene interés por conservar a sus anunciantes y por servir al poder. Luis y Nuri, una mujer periodista moderna e independiente, abandonan la redacción y fundan juntos un semanario "que recoja el grito desgarrado, doloroso, del proletariado español." La novela critica abiertamente la prensa burguesa.
Pío Baroja, <i>Las noches del Buen Retiro</i>	1934	Jaime Thierry	Presenta la trayectoria desgraciada del periodista de origen americano Jaime Thierry. Baroja refleja las relaciones del periodista con la aristocracia, ligadas al proceso de gradual decadencia del protagonista, en el marco de un Madrid hostil.

CUENTO			
Autor, obra	Lugar de publicación y fecha	Periodista	Observaciones
Anónimo, "El escultor de la montaña"	<i>Museo de las Familias</i> , 1850	Carlos Dovertó, periodista de la ciudad	El periodista se presenta como un profundo conocedor de la vida artística de la capital. Encarna la corrupción de la urbe, frente a la inocencia aldeana del protagonista. El notable escultor Hipólito Clofin se traslada a la capital bajo los consejos y la guía de un periodista, pero no será feliz ni exitoso allí y regresará a su lugar arrepentido.
Robustiana Armiño de Cuesta, "El padre Veitia"	<i>La Moda Elegante</i> , 6-4-1869	Don Narciso, periodista de la capital	Tras conocer al venerable padre Veitia, que reside en el encantador monasterio de Belarque (Guadalajara), un periodista de la capital de desordenada y poco edificante vida reflexiona sobre su trayectoria y decide reorientar su existencia.
Benito Pérez Galdós, "El artículo de fondo"	<i>Revista de España</i> , 3-1871	Periodista de fondo	Se muestra desde dentro el desordenado y arbitrario proceso de escritura de un artículo de fondo. El periodista vuelca en él sus preocupaciones e insatisfacciones, entre ellas, el temor al regente de la imprenta, al que se caracteriza como un monstruo que siempre demanda original para las prensas. Velocidad y arbitrariedad caracterizan la escritura del artículo de fondo.
Anónimo, "La Verdad. Cuento indio"	<i>El Periódico para Todos</i> , 1-1-1872	Periodista adulator de la corte	La Verdad, protagonista femenina de este cuento alegórico, no puede convivir con el periodista porque se ve obligada a borrar todo lo que éste escribe.
José Selgas, "La entrevista"	<i>La Moda Elegante</i> , 6-12-1873	Periodista asistente a fiesta de sociedad	El periodista es uno de los asistentes a una reunión de sociedad. En ella, conversa con otros personajes y demuestra un "aplomo magistral" al sostener ideas que, sin embargo, resultan disparatadas.
Teodoro Guerrero, "La gloria y el arte"	<i>El Correo de la Moda</i> , 26-2-1875	Daniel de Montemar	Daniel de Montemar es un péfido redactor de periódico que se enfrenta en duelo a Alfonso de Mendoza, vizconde de Tudela, y lo mata. El motivo tiene que ver con una cantante italiana, Rosario, a la que ha atacado desde la prensa. El periodista se presenta como un personaje despreciable que acaba con la vida del protagonista masculino de la historia de amor del cuento.
Leopoldo Alas, Clarín, "Estilicon. (Vida y muerte de un periodista)"	<i>El Solfeo</i> , 8-7-1876 y 9-7-1876	Estilicon	Estilicon es un poeta y periodista desgraciado. Sobrevive ejerciendo como redactor de tijera y, aunque es consciente de la mediocridad de su labor, sus ilusiones le permiten sobrevivir recortando columnas de otras publicaciones. Cuando pierde definitivamente el último atisbo de ilusión, se suicida de una peculiar forma: ingiere los pedazos de los artículos que había compuesto para el periódico.

M. Cuartero, "Mi amigo Pepe"	<i>El Almanaque de la Risa</i> , 1877		
Torcuato Tárrego, "Nacer de pie"	<i>El Periódico para Todos</i> , 11-2-1879	Juan	Juan se traslada a Madrid desde la provincia y, gracias a la suerte que le acompaña, consigue en poco convertirse en alguien importante con un buen puesto en la administración. En su trayectoria hacia el éxito, pasa un tiempo como redactor único de un periódico.
Francisco Flores García, "El término del ideal"	<i>¡Cosas del mundo!</i> , 1880	Andrés González	Andrés González se enamora de la hija de un marqués y dispone de un plazo de seis años para hacer fortuna en la prensa y casarse con ella. No logra triunfar y el final es desdichado.
Francisco Flores García, "¡Una historia como muchas!"	<i>¡Cosas del mundo!</i> , 1880	Juan Pérez	Juan Pérez es un periodista advenedizo que comienza haciendo acerbas críticas literarias en prensa. Acaba convertido en un hombre importante.
José Fernández Bremón, "El crimen de ayer"	<i>El Liberal</i> , 18-2-1880	Narrador	Se propone un juego entre ficción y realidad: el narrador es un periodista que se lamenta de que no tiene nada interesante que contar. Un amigo le relata un macabro crimen que el periodista cree que encantará a los lectores. Aunque el amigo le confiese que se ha inventado la truculenta historia, el periodista decide publicarla igualmente informando a sus lectores de que es una ficción.
Leopoldo Alas, Clarín, "Gratis"	<i>El Porvenir</i> , 11-10-1882	Don Deogracias Gratis et Amore	Se critica en el cuento a los individuos que mandan sin parar y de forma gratuita artículos a las redacciones, que éstas aceptan simplemente porque son gratis.
Eduardo López Bago, "Las siete estaciones"	<i>La Ilustración Artística</i> , 28-4-1884.	Narrador, personaje perezoso condenado a ejercer de periodista noticiero	El narrador relata un viaje en clave dantesca. En cada una de las estaciones en las que se detiene el tren en el que va montado, se apea uno de los viajeros para recibir el castigo correspondiente a su falta. Él debe bajarse en la última estación, la séptima. Su pereza es castigada con el ejercicio perpetuo del noticierismo, paradigma del trabajo incesante.
Eduardo López Bago, "San Marcos 3, 3º"	<i>Revista de España</i> , 1884	José Téllez	El periodista relata al narrador la truculenta historia del cuento. Es un personaje curioso al que se caracteriza como un "rey de la opinión pública". Él se llama a sí mismo "el diablo cojuelo de la capital", en alusión a su conocimiento de todos los detalles y chismes del lugar.
Leopoldo Alas, Clarín, "Bustamante"	<i>La Ilustración Ibérica</i> , núms. 36, 71, 72, 77, 87, 94, 101 y 104; 10-5, 17-5, 21-6, 30-8, 18-10, 6-12 y 27-12 de 1884	Miguel Paleólogo, alias "Bustamante", plantilla de <i>El Bisturí</i>	El protagonista sale de su localidad natal para triunfar en la capital. Se deja embriagar por el ambiente de la redacción del periódico <i>El Bisturí</i> . El cuento ofrece una detallada descripción de los personajes que la componen y del ambiente periodístico. Finalmente Bustamante ha de regresar a su casa, víctima de destierro.
Eduardo López Bago, "La serenata"	<i>La Ilustración Artística</i> , 22-6-1885	Periodista irreverente	El periodista demuestra su impertinencia y escasa delicadeza en el entierro de una dama distinguida de la sociedad.



Leopoldo Alas, Clarín, "El hombre de los estrenos (Caricatura)"	<i>La Ilustración Española y Americana</i> , suplemento al 8-3-1885	Narrador, periodista de teatros	Remigio Comella es un provinciano aficionado al teatro que acaba por enloquecer. Se obsesiona con el arte <i>naturalista</i> , que él entiende como aquél que reproduce la realidad sin modificarla lo más mínimo, hasta el punto de sostener posturas grotescas. El narrador, periodista de teatros, describe las andanzas de su particular amigo.
Leopoldo Alas, Clarín, "Corriente" (inconcluso)	<i>La opinión</i> , núms. 165, 168 y 179; 13-10, 18-10 y 29-10 de 1886	Corriente, crítico literario	Presenta el perfil de un crítico conformista, paradójicamente desprovisto de capacidad crítica. El cuento está inconcluso, pero sabemos que el personaje se convierte en un furibundo naturalista que desprecia a los clásicos y solo considera artístico lo que ha ocurrido en la vida real.
José Fernández Bremón, "Recuerdos de un periodista"	<i>El Liberal</i> , 6-3-1887	Narrador	El narrador rememora su primer contacto con la práctica del bombo, es decir, con la petición de los particulares de que el periódico les alabe gratuitamente.
Jacinto Octavio Picón, "La muerte de un justo"	<i>La Semana Cómica</i> , 19-9-1890	Juan Guerazu	La recta moral del personaje protagonista del cuento, Juan Guerazu, le conduce a la muerte. No puede prosperar en ninguno de los oficios que prueba porque en todos encuentra corrupción y malas prácticas. Cuando ejerce de periodista, realiza una crítica sincera de una obra literaria que el director le obliga a cambiar por su enemistad personal con el autor. El final del personaje es desgraciado.
Pablo de Segovia, "Lección de periodismo"	<i>Barcelona Cómica</i> , 24-4-1890	Joven aspirante a periodista y experimentado periodista que le aconseja	El cuento plantea el diálogo entre un periodista en ciernes que quiere <i>hacerse un nombre</i> a través de la prensa, es decir, publicar un periódico procaz y combativo que le convierta en un personaje conocido. El periodista experimentado describe cuáles son las características de la prensa que el aspirante pretende fundar. Se critica la prensa radical y provocadora, que ataca a todo y a todos.
Eusebio Blasco, "El asilo de la prensa (del natural)"	<i>La Época</i> , 31-1-1891	Narrador	El periodista tiene un acceso privilegiado a ciertas esferas de la realidad que comparte con los lectores; en este caso, relata su experiencia en un comedor de personas necesitadas y sin hogar que existe en París.
Enrique Vera y González, "Un periódico sin ejemplo"	<i>El diablo en presidio</i> , 1892	El narrador, uno de los redactores del periódico <i>La Verdad</i>	El narrador refiere los esfuerzos que les ha supuesto a los redactores de <i>La Verdad</i> concebir y sostener durante todo un año un periódico en el que se perdiguen "fines dignos de la inteligencia humana". El final del relato revela que todo ha sido un sueño del narrador: un periódico como el aludido no puede existir. Se critica así la prensa de finales de siglo.
Adrian Vely, "La leyenda del cosaco"	<i>El Liberal</i> , 19-9-1894	Narrador	Se narran en primera persona los avatares ocurridos en torno a la publicación del hipotético cuento "La leyenda del cosaco" Su autor, narrador del cuento, estaba escribiéndolo cuando la petición de un amigo le distrajo de su tarea.

			Finalmente, la publicación que iba a acoger el citado cuento acaba publicando el cuento del amigo del narrador. Se alude a las contingencias que rodean a las publicaciones.
Leopoldo Alas, Clarín, "Feminismo"	<i>El Imparcial</i> , 25-10-1897	Señor Sencillo, crítico literario	El joven Jesús Murias de Paredes, natural de Valladolid, sufre el desprecio del crítico Sencillo hacia su obra, que se emplea en la redacción para equilibrar una mesa.
Joaquín Dicenta, "Un chico listo"	<i>El País</i> , 13-12-1897	Pepe Ruiz	Joven llegado de la provincia que, a pesar de ser un mal periodista que se dedica únicamente a adular a los miembros del poder, logra pronto convertirse en alguien notable.
Luis de Lara, "De cómo entré de redactor en <i>La Vida Trágica. Periódico Ilustrado</i> "	<i>Madrid Cómic</i> , 24-9-1898.	Narrador, Luis de Lara	El narrador describe cómo obtuvo su puesto en la citada publicación. El director le contó cómo hay que satisfacer a los lectores: hay que ser un redactor activo, dispuesto a todo. El personaje tendrá que hacer un reportaje sorprendente que demuestre sus aptitudes como periodista moderno.
Manuel Bueno, "El hombre charada"	<i>La Correspondencia de España</i> , 4-6-1900	Figueras	Figueras es un periodista que se deja morir porque sabe que nunca podrá triunfar con el drama que guarda en su cartera. Está condenado a los trabajos mecánicos que le impone la redacción.
Alejandro Ber (Alejandro Bermúdez), "El caso del periodista español"	1917	Carlos Maluquer	Relato de las desventuras periodísticas de Carlos Maluquer a su amigo, que es el narrador del cuento. La reflexión final refleja la desilusión del gremio: "No protesté, pero llamé al camarero y le pedí una botella de coñac, y mientras me la bebía pensé si no sería mejor, más noble y más honrado, en lugar de seguir siendo periodista, echarse, como mi amigo, a robar."
Emilia Pardo Bazán, "La Pepona"	<i>Blanco y Negro</i> , 2-2-1919	Miguel Muro	Miguel Muro es un simpático y bondadoso periodista que ayuda a la joven heroína del cuento a reencontrarse con la familia que había perdido muchos años atrás. La pintura del periodista es positiva y se enfatizan sus cualidades positivas: agudeza, inteligencia, empatía, bondad.
Álvaro de las Casas, "El periodista"	1921	Cástor	El periodista protagonista es capaz de dejar a un lado sus ideales y trabajar esforzadamente en un periódico con cuyos ideales no se identifica. Aun así, tendrá un final desgraciado: las máquinas de la imprenta le atrapan y le trituran.

TEATRO				
Autor y título	Género y estructura	Fecha <sup>443</sup>	Personaje periodista	Observaciones
Bretón de los Herreros, <i>La redacción de un periódico</i>	Comedia original en cinco actos y en verso	1836, Representada en el Teatro del Príncipe	Don Agustín, Don Fabricio	Don Agustín es periodista en la redacción que dirige Don Fabricio. Está enamorado de Paula, la hija de don Fabricio, pero a pesar de que es trabajador y responsable, el padre de la joven se niega inicialmente a aceptar como yerno a un periodista. La comedia señala algunas de las dificultades de la actividad periodística.
Ventura de la Vega, <i>La escuela de periodistas</i>	Drama en cinco actos arreglado al teatro español	1842	Fabián, Horsillac	Fabian es el periodista íntegro y honrado que se opone al astuto Horsillac. Dirige con incorruptible criterio un periódico de oposición realista en París. Fabián está enamorado de María, hija del jefe de los realistas en Bretaña, Juan Mauclerc. Aparecen la figura del editor responsable: Mauclerc es engañado por Horsillac para aceptar el arriesgado puesto.
Ramón de Navarrete, <i>La ambición</i>	Comedia original en cinco actos	1844	Don Eduardo, Don Luis	Don Eduardo es un periodista de <i>La Flecha</i> temido por sus satíricas contribuciones en prensa. Se le opone la figura de Don Luis, honrado y noble. Don Luis acaba casado con su enamorada, Adela, mientras que don Eduardo es herido en duelo por el marido de una duquesa a la que se acerca para medrar.
Ramón de Navarrete, <i>Pecado y expiación</i>	Comedia original, en tres actos y en verso	1847, Teatro del Príncipe, 22 de noviembre de 1847	Don Eugenio Valladares	Don Eugenio Valladares es un periodista enamorado de la joven Matilde, que le corresponde. Sin embargo, la viuda y coqueta Clementina, tía de Matilde, también parece haber posado los ojos en él. El periodista aparece caracterizado por su afilada pluma, su lenguaje

<sup>443</sup> Se incluye además la información sobre el estreno de la obra en los casos en los que contamos con esos datos.

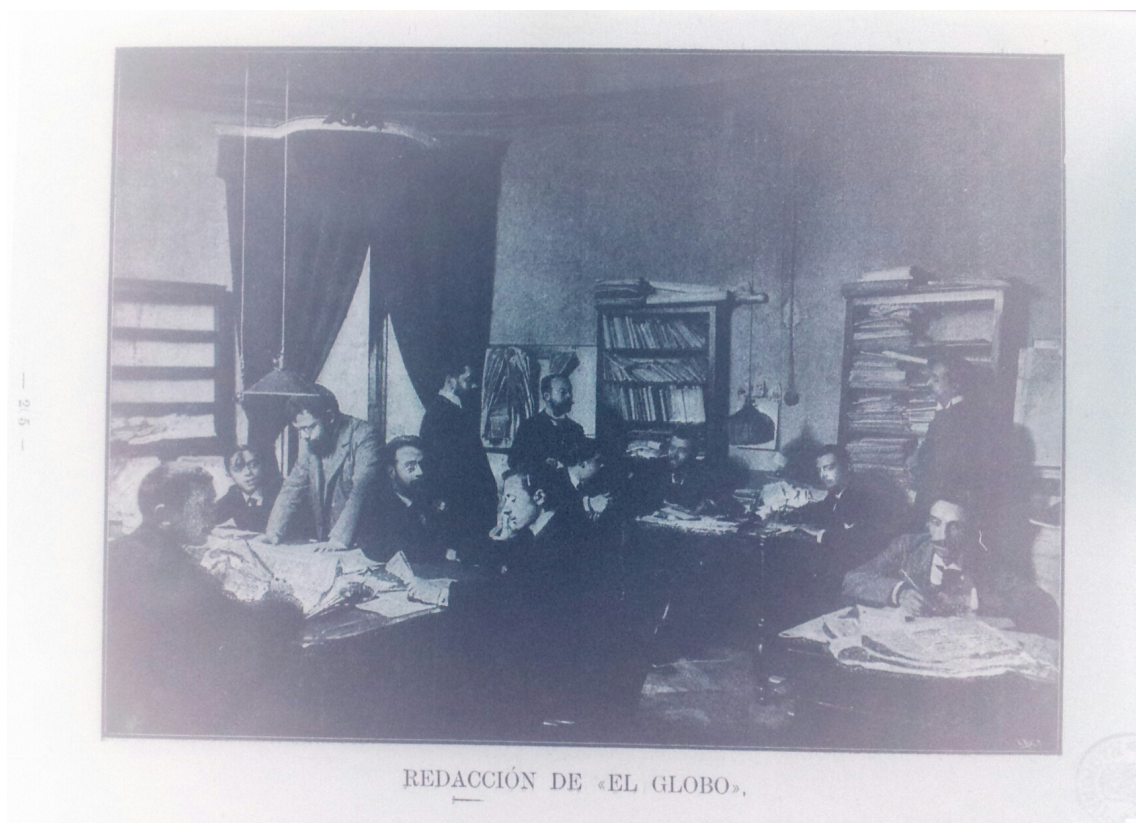
				castizo y su estilo brillante. Los artículos de periódico sirven para enredar aún más la situación: uno de los personajes se vale del periodista para que publique un duro artículo contra su rival en el corazón de otra de las protagonistas.
Luis Eguilaz, <i>Verdades amargas</i>	Comedia original en tres actos y en verso	1853, estrenada el 20 de enero de 1853	Carlos	Félix propone al sevillano Carlos ejercer como “director-gacetillero” en un hipotético periódico en Madrid que él mismo subvencionaría. Félix se vale de las ansias de Carlos por acceder al periodismo de Madrid para elevar a su pupilo, Luis, y casarlo con su hija Margarita. Las ambiciones de Carlos y de Luis por ascender a toda costa acaban desengañando a Félix: el dinero corrompe a ambos y los hace esclavos del poder, lo que es una “amarga verdad”.
Ramón de Navarrete, <i>La piel del león</i>	Comedia en tres actos, en prosa	1859, Teatro del Príncipe, 11 de noviembre de 1859	Raimundo, revistero de salones convertido en articulista feroz	Raimundo es un periodista y poeta dócil y apacible. Se encuentra por casualidad con un antiguo compañero de colegio, el General Valentín Bravo, que le aconseja cómo debe lograr la mano de su enamorada: debe convertirse en un periodista fiero e implacable. Cuando Raimundo consigue su objetivo y cree que puede dejar de fingir, Valentín Bravo le informa de que sólo medrará si no se quita “la piel del león”.
s.a., <i>Periodista, diputado y ministro</i>	Zarzuela original en tres actos (manuscrito)	1862	Ricardo, vizconde	Ricardo, periodista y diputado de oposición al Gobierno, está enamorado de Leonor. El Duque, padre de Leonor, proyecta casarla con su sobrino, el oscuro Vizconde. Finalmente, se descubre que Ricardo es el verdadero hijo del Duque y que Leonor es hija de una nodriza. Se resuelve el enredo: ya no existe

				oposición por parte del Duque para que se celebre el matrimonio entre ambos jóvenes.
José María de Pereda, <i>Marchar con el siglo</i>	Juguete cómico-filosófico en un acto, original y en verso	1863, estrenada el 26 de agosto de 1861	Lucas Gómez	Pereda se burla de los revisteros de salones a través de Lucas Gómez, un advenedizo que ha acabado triunfando como periodista. Lucas caracteriza su actividad de forma grotesca: olvidar la lengua patria y alabar a todos son los secretos de su labor.
Francisco García Vivanco, <i>Quiero ser periodista</i>	Comedia en un acto y en verso	1867, estrenada en Madrid, 2 de septiembre de 1867	Luis	Don Luis ansía ser periodista, aunque su tío desaprueba su decisión. El aspirante concibe la vida del periodista con optimismo: para él consiste, simplemente, en saber a quién alabar y vituperar en cada momento. A cambio, cree que podrá obtener un alto puesto en el Congreso.
Libro original de Ricardo Puente y Brañas, música de Guillermo Cereceda, <i>¿Come el duque?</i>	"Pasillo pasajero de puro pasatiempo que pasó, pasa y pasará siempre al paso que vamos"	1873, Teatro Jovellanos, 10 de marzo de 1873	"Un periodista"	Un periodista genérico canta las virtudes de su posición en la sociedad madrileña: conoce todos los pormenores de la sociedad. Se ridiculizan cuestiones como la firma de los artículos con iniciales.
Ramón de Navarrete, <i>Los mismos perros con distintos collares</i>	"Proverbio dramático en tres épocas"	1878	Enrique de V, periodista político; Carlos de Matharél, folletinista, Mr. Luis, periodista y diputado de oposición.	Se enfatiza la oposición entre el folletinista sin ambiciones políticas, Carlos, y el redactor de fondos ávido de poder, Enrique. A pesar de que Carlos ha sido despreciado por el conde, cuando se produce un cambio de gobierno y el aristócrata es apartado del poder es el único que le confirma su fidelidad. El conde reconoce, finalmente, la nobleza de carácter que el periodista ha demostrado.
Manuel Matoses, <i>Reclamaciones y bombos</i>	Sainete original en un acto y en verso	1879, Teatro de Variedades, 8 de enero de 1879	Don Luis, periodista; Pedro, editor responsable.	Se denuncian con humor e ironía las ridículas pretensiones de los particulares que acuden a la redacción del periódico para que los periodistas publiquen elogios de ellos o para que

				inserten gratuitamente anuncios particulares. Se caracteriza en la obra al periodista joven, al editor responsable y al dueño de la publicación.
Manuel Ortiz de Pinedo, <i>La victoria por castigo</i>	Drama en tres actos y en prosa	1885, Teatro Español, 21 de enero de 1885	Salgado	Comedia de enredo sobre la Bolsa. El periodista. Salgado, es un ejemplo perfecto de <i>periodista peatón</i> . Corre constantemente para no dejar escapar la noticia y ayuda a otros personajes a obtener información privilegiada.



ANEXO IV: REDACCIONES DE LAS CABECERAS MADRILEÑAS DE FINALES DEL XIX, INCLUIDAS EN EL *ANUARIO-GUÍA DE LA PRENSA* DIRIGIDO POR FRANCISCO SANTOMÉ (1897), EN BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA



REDACCIÓN DE «EL GLOBO».





REDACCIÓN DE «EL IMPARCIAL»



REDACCION DE «EL LIBERAL»



— 83 —



REDACCIÓN DE «EL TIEMPO»

— 219 —



REDACCIÓN DE «GEDEÓN»



REDACCIÓN DE «LA CORRESPONDENCIA DE ESPAÑA»

## BIBLIOGRAFÍA

### I. CORPUS PRIMARIO

#### ARTÍCULOS DE COSTUMBRES

Andueza, J. M. (1843). “El escritor público”, en *Los españoles pintados por sí mismos*. Vol. 1. Madrid: I. Boix, pp. 209-215.

Cañamaque, F. (1876). “El periodista”, en Cañamaque, F. *Miscelánea histórica, política y literaria*. Madrid: Imprenta calle del Pez, pp. 85-98.

Díaz de Benjumea, N. (1881). “El gacetillero”, en Díaz de Benjumea, N. y Fors, L. R. (Eds.), *Los hombres españoles, americanos y lusitanos pintados por sí mismos*. Tomo primero. Barcelona: Establecimiento tipográfico-editorial de Juan Pons, pp. 450-456.

Fernández y González, M. (1872). *La Hacienda de nuestros abuelos : Conferencias de aldea*. Madrid: Imp. de la Biblioteca de, Instrucción y Recreo.

Fernández y González, M. (1873). “La tribuna de periodistas”, en Blasco, E. (Dir.). *Madrid por dentro y por fuera*. Madrid: Administración Magdalena, pp. 413-426.

Flores, A. (1892). “Gacetilla de la capital en 1800”, en *Ayer, hoy y mañana*. Tomo I. Barcelona: Montaner y Simón Editores, pp. 17-24.

Flores, A. (1893). “El cuarto poder del Estado”, en *Ayer, hoy y mañana*. Tomo II. Barcelona: Montaner y Simón Editores, pp. 377-418.

Flores, A. (1893). “Lo que algunos echarán de menos en el periódico que otros habrán encontrado de más”, en *Ayer, hoy y mañana*. Tomo II. Barcelona: Montaner y Simón Editores, pp. 419-425.

Flores, A. (1893). “Retrato al daguerrotipo del *Diario Oficial de Avisos de Madrid*”, en *Ayer, hoy y mañana*. Tomo II. Barcelona: Montaner y Simón Editores, pp. 27-36.

Garay y Sartí, J. (1872). “El periodista de oficio”, en *Los españoles de ogaño*. Tomo I. Madrid: Librería de Victoriano Suárez, pp. 352-364.

Jouy, E. (1813). *L'Hermite de la Chaussée-d'Antin ou Observation sur les mœurs et les usages parisiens au commencement du XIX<sup>e</sup> siècle*. Tomo 2. Paris: Pillet.

Lustonó, E. (1873). “La redacción del periódico demoleador”, en Blasco, E. (Dir.). *Madrid por dentro y por fuera*. Madrid: Administración Magdalena, pp. 89-96.



- Matoses, M. (1873). "El periódico callejero", en Blasco, E. (Dir.). *Madrid por dentro y por fuera*. Madrid: Administración Magdalena, pp. 447-456.
- Matoses, M. (1887). "Los escritores según mi portera", en *Del montón. Retratos de sujetos que se ven por todas partes*. Madrid: Imprenta de E. Rubiños, pp. 189-193.
- Matoses, M. (1887). "El revistero de salones", en *Del montón. Retratos de sujetos que se ven por todas partes*. Madrid: Imprenta de E. Rubiños, pp. 195-199.
- Mesonero Romanos, R. (1844). "El periodista", en *Los españoles pintados por sí mismos*. Vol. II. Madrid: J. Boix, pp. 486-487.
- Ossorio y Bernard, M. (1877). "El primer periódico", en *La República de las Letras*. Madrid: Establecimiento tipográfico de E. Cuesta, pp. 7-16.
- Ossorio y Bernard, M. (1877). "Periodistas de pega", en *La República de las Letras*. Madrid: Establecimiento tipográfico de E. Cuesta, pp. 62-66.
- Ossorio y Bernard, M. (1877). "Espíritu de la prensa", en *La República de las Letras*. Madrid: Establecimiento tipográfico de E. Cuesta, pp. 72-75.
- Ossorio y Bernard, M. (1877). "Recuerdos periodísticos", en *La República de las Letras*. Madrid: Establecimiento tipográfico de E. Cuesta, pp. 85-94.
- Ossorio y Bernard, M. (1877). "Código de un maldiciente", en *La República de las Letras*. Madrid: Establecimiento tipográfico de E. Cuesta, pp. 76-84.
- Ossorio y Bernard, M. (1877). "El redactor universal", en *La República de las Letras*. Madrid: Establecimiento tipográfico de E. Cuesta, pp. 57-61.
- Ossorio, C. (1890). "Las tijeras", en *Vida moderna*. Madrid: La España, pp. 43-52.
- Ossorio y Bernard, M. (1892). "Noticierismo", en *Libro de Madrid y aviso de forasteros*. Madrid: Ricardo Rojas, pp. 314-323.
- Ruigómez, A. (1872). "El periodista peatón", en *Los españoles de ogaño*. Tomo II. Madrid: Librería de Victoriano Suárez, pp. 377-386.
- Santistéban y Mahy, R. (1872). "El revistero", en *Los españoles de ogaño*. Tomo II. Madrid: Librería de Victoriano Suárez, pp. 244-255.
- Sepúlveda, R. (1872). "El vendedor de periódicos", en *Los españoles de ogaño*. Tomo I. Madrid: Librería de Victoriano Suárez, pp. 39-49.
- Soriano de Castro, J. (1872). "El noticiero", en *Los españoles de ogaño*. Tomo I. Madrid: Librería de Victoriano Suárez, pp. 146-157.
- Zamora y Caballero, E. (1872). "El crítico", en *Los españoles de ogaño*. Tomo II. Madrid: Librería de Victoriano Suárez, pp. 183-188.

#### TEXTOS DE PRENSA

- "Alejandro Sawa" (3-3-1909). *El Heraldo*.
- "Alejandro Sawa" (11-3-1909). *El Motín*.
- "Amabilidad". (6-8-1898). *Madrid Cómico*.
- "Anuncios" (15-8-1846). *El Clamor Público*.
- Aprendiz del N. (4-1-1839). "Achaques periodísticos", en *El Guardia Nacional*.

- "Asuntos varios". (10-3-1866). *La Soberanía Nacional*.
- Azorín (27-12-1907). "Pío Baroja-Los compañeros", *Alma Española*.
- "Bibliografía" (15-6-1884). *El Día*, nº 1469.
- Blas (15-4-1884). "Quiero ser periodista", *La Ilustración Católica*, nº 11.
- Blasco, E. (12-8-1865). "Gil Blas de viaje", *Gil Blas*.
- Blasco, E. (14-1-1865). "Examen de ingenios", *Gil Blas*.
- Blasco, E. (1-5-1873). "Roberto Robert", *La Ilustración Española y Americana*.
- "Boletín extranjero [sic]. Retrato de un periodista" (11-7-1845). *El Espectador*.
- "Cabos sueltos". (7-4-1867). *Gil Blas*.
- Castro, C. (20-10-1900). "A puntapiés", en *Madrid Cómico*.
- Chacel, M. (1-8-1880). "La patria del poeta. A mi querido amigo, el insigne literato Enrique Pérez Escrich", *Madrid Cómico*.
- "Chismes y cuentos" (14-5-1898). *Madrid Cómico*.
- Clarín (3-8-1892). "La prensa y los cuentos", *Los Lunes*.
- Clarín (23-2-1889). "Palique", *Madrid Cómico*.
- Clarín (4-1-1885). "Palique", *Madrid Cómico*.
- Clarín (27-1-1884). "Pedro Sánchez", *El Día*.
- Clarín (23-2-1889). "Palique", *Madrid Cómico*.
- Clarín (1884, 27 de enero). "Pedro Sánchez. Novela por J. M. De Pereda", en *El Día*, pp. 3-4.
- Corral y Mairá, M. (17-9-1885). "Mis vecinos", *Madrid Chismoso*.
- "Crónica general. Gacetilla". (21-5-1871). *La Iberia*.
- "Crónica general. Gacetilla" (21-5-1871). *La Iberia*.
- "De la esperanza al peligro" (20-1-1903). *El Imparcial*.
- Delgado, S. (25-11-1883). "Entre bastidores", *Madrid Cómico*.
- E. de O. (1-4-1835). "De la crítica. En los salones", *El Artista*.
- El Eco del Comercio* (6-1-1838).
- "El general Prim" (29-12-1880). *El Liberal*.
- "El periodista" (julio y agosto de 1857), *Escenas Contemporáneas*, Tomo I.
- "El periodista y su estilo" (15-9-1900). *Revista política y Parlamentaria*.
- Fernández Bobadilla, P. y Martínez Tejada, J. (7-1-1903). "Dos anécdotas políticas", *El Globo*.
- Fernández Bremón, J. (8-6-1885). "Crónica general", *La Ilustración Española y Americana*.
- Fernández y González, M. (13-8-1872). "La prensa de nuestros abuelos", *La Época*.
- Fernández y González, M. (13-11-1872). "La prensa de nuestros abuelos", *La América*.
- "Folletín". (30-4-1836). *Revista Española*.
- "Folletín. Revista de teatros" (13-3-1873). *La Discusión*.

- "Fondos de reptiles" (25-11-1899). *El Motín*.
- "Gacetilla" (22-1-1853). *La Esperanza*.
- "Gacetilla" (3-9-1865). *El Contemporáneo*.
- "Gacetilla de la corte" (25-11-1847). *El Español*.
- "Galería de la prensa" (16-7-1846). *El Español*.
- "Gacetilla de Madrid". (13-4-1867). *La España*.
- "Gacetilla de Madrid. La horma de un zapato" (13-4-1867). *La España*.
- "Galería de la prensa por Juan Pérez Calvo" (28-8-1846). *El Eco del Comercio*.
- García Santiestéban, R. (1878). "Ruede la bola. Epístola satírica", *Almanaque de la Risa*.
- Gil, C. (23-5-1880). "De todo un poco", *Madrid Cómic*.
- Girón, R. (26-1-1858). "Baile en palacio. Carta a L...". *La España*.
- Gómez Candela, P. (15-9-1900). "El 'reporter' político. Casi semblanza", *Revista política y Parlamentaria*.
- González de Tejada, J. (26-8-1860). "El eclipse. Coloquios doctrinales de vecindad", *El Mundo Pintoresco*.
- Guimbao, J. (25-12-1880). "Diamantes americanos", *Madrid Cómic*.
- "Iniciación" (20-1-1876). *El Siglo Futuro*.
- Irayoz, F. (25-7-1896). "Correspondencia de verano", *Madrid Cómic*.
- Jiménez Moya, F. (30-11-1889). "Apuntes semanales", *Madrid Alegre*.
- I.J.E. (1846). "Revista de Madrid. Apuros del periodista...". *El Español*.
- J.M.S. (26-1-1875). "Variedades. El periodista", *La Iberia*.
- "Juan de Aragón" [Leopoldo Romeo] (15-1-1909). "El periodismo moderno del siglo XX", *La Correspondencia de España*.
- "La escuela de periodistas" (30-12-1899). *Revista política y Parlamentaria*.
- La Ilustración* (29-1-1853)
- "La poetisa y la araña" (21-1-1844). *La risa*.
- "La prensa moderna" (12-8-1889). *La Época*.
- Lavagna, A. (7-5-1835). "El periodista", *El Correo de las Damas*.
- "Lo que se dice en una reunión" (15-3-1868). *Gil Blas*.
- "Los espectáculos" (22-1-1885). *La Iberia*.
- Lupercio (29-1-1885). "Crónica hebdomadaria", *La Hormiga de Oro*.
- Marqués de San Eloy [Joaquín Ardila]. (1-1-1873). "La literatura y los literatos", *El Periódico para Todos*.
- Marrasquino. (13-1-1883). "De sobremesa", *La Época*.
- Marrasquino. (19-9-1888). "De sobremesa", *La Época*.
- Marrasquino. (14-6-1880). "De sobremesa", *La Época*.
- Marrasquino. (25-5-1882). "De sobremesa", *La Época*.

- Matoses, M. (10-6-1883). "La fama", *Madrid Cómic*.
- Miranda Borge, L. (25-1-1885). "Espectáculos", *Madrid Cómic*,  
 "Miscelánea" (21-1-1876). *El Periódico de Todos*.
- "Miscelánea. Un periodista hizo un viaje a Baden". (21-1-1876). *El Periódico para Todos*.
- "Modas". (10-12-1875). *Tirabeque*.
- "Modas" (10-12-1870). *Tirabeque*.
- "Muerte de Flores García" (5-4-1917). *Heraldo de Madrid*.
- "Murmillos". (4-4-1867). *Gil Blas*.
- "Notas críticas" (1884, enero). *Revista de España*, pp. 153-160.
- "Noticias bibliográficas" (12-5-1887). *El Motín*, año VII.
- "Noticias generales". (16-12-1889). *La Época*.
- "Noticias varias", *La Discusión*, 27-12-1872.
- "Novedades de la semana" (20-2-1853). *El Áncora*.
- Orlando [Francisco Izquierdo Trol]. (1884). "Novelas españolas del año literario", *Revista de España*, nº 9.
- Palacio, E. (25-7-1896). "Fiestas en...", *Madrid Cómic*.
- "Parte política" (28-12-1870). *La Época*.
- "Parte política". (7-3-1874). *La Época*.
- "Paseos por la feria" (25-9-1875). *El Globo*.
- Peño Carrero, J. L. (1878), "El periodista. II. El redactor de fondo", *Almanaque de la Risa*.
- "Percances del periodista" (17-4-1835), *Revista Española*.
- Pérez, B. (7-4-1867). "Cabos sueltos", *Gil Blas*.
- Pérez, B. (4-4-1867). "Murmillos", *Gil Blas*.
- "Periodistas ilustres" (15-9-1900). *Revista política y Parlamentaria*.
- Pina Domínguez, M. (28-11-1880). "Galería de espectadores. El crítico rabioso", *Madrid Cómic*.
- Pina Domínguez, M. (8-10-1892). "Sistema de hacer comedias", en *Madrid Cómic*.
- "Poesía. El periodista". (7-12-1848). *El Historiador Palmesano*.
- "Poesía. Espulgar perros de agua" (16-9-1851). *El Enano*.
- "Por la familia de Alejandro Ber" (20-3-1923). *ABC*.
- "Poetas festivos. Fiacro Irayzoz" (17-2-1887). *Madrid Cómic*.
- "Publicaciones" (16-12-1871). *La Ilustración Republicana Federal*.
- Ramiro, A. (1-1885). "Revista de teatros", *Revista Contemporánea*.
- Rehilete (12-3-1857). "Quiero ser periodista", *El Inocentón*, nº 12.
- "Revista de teatros" (27-3-1873). *La Época*.
- "Revista de teatros" (22-1-1853). *La Ilustración*.



*Revista política y Parlamentaria* (15-11-1899).

Ribalta, A. (15-9-1900). "Condición social de los periodistas en España", *Revista política y Parlamentaria*.

Rodríguez, M. (27-2-1858). "Variedades. La moda". *El Clamor Público*.

Sánchez Ramón. A. (31-7-1876). "El distintivo", *El Solfeo*.

Santín de Quevedo, J. (1853). "El café", *La Ilustración*.

"Sección de variedades. La prensa en España". (1-1-1856). *La Iberia*.

"Sección doctrinal" (19-9-1856). *La Iberia*.

Taboada, L. (6-8-1887). "De todo un poco. Desde Vigo", *Madrid Cómic*.

Taboada, L. (20-1-1884). "De todo un poco", *Madrid Cómic*.

Taboada, L. (16-11-1884). "De todo un poco", *Madrid Cómic*.

Taboada, L. (22-6-1884). "De todo un poco", *Madrid Cómic*.

Taboada, L. (6-8-1885). "Un chico que vale", *Madrid Chismoso*.

"Teatros" (22-1-1885). *El Correo Militar*.

Tuero, T. (18-11-1877). "Cartas provinciales", *El Solfeo*.

Unamuno, M. (15-9-1900). "La prensa y la conciencia pública", *Revista política y Parlamentaria*.

Valero, A. (15-9-1904). "Periodistas españoles", *Gente Vieja*.

"Variedades críticas" (16-3-1834). *La Revista Española*.

"Variedades. Crónica de la capital. Conciertos caseros". (22-10-1856). *El Clamor Público*.

"Variedades. Literatura dramática" (28-5-1853). *La Esperanza*.

"Variedades. Literatura menuda" (28-3-1857). *La España*.

"Variedades. Revista de Londres". (8-12-1847). *El Clamor Público*.

Zahonero, J. (30-12-1899). "Escuela de periodistas y el periodismo", *Revista política y Parlamentaria*.

Zahonero, J. (15-9-1900). "El periódico de combate", *Revista política y Parlamentaria*.

(29-7-1846). *El Español*.

(1878). *El Almanaque de la Risa*.

(16-11-1884). *Madrid Cómic*.

#### CATÁLOGOS, GALERÍAS, DICCIONARIOS DE PERIODISTAS

Calvo, J. (1846). *Galería de la prensa*. Madrid: Julián Saavedra.

Dos bachilleres y un dómine, (1822a). *Galería en miniatura de los mas célebres periodistas folletinistas y articulistas de Madrid*. Madrid: Imprenta de D. Eusebio Álvarez.

Dos bachilleres y un dómine, (1822b). *Apéndice a la galería de los mas célebres periodistas, folletistas y articulistas de esta capital*. Madrid: imprenta de D. Eusebio Álvarez.

Elías de Molins, A. (1889). *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX: (apuntes y datos)*. Barcelona: Imprenta de Fidel Giró.

- El Mundo de los periódicos* (1899). Madrid: [El Mundo de los Periódicos].
- Federación de la Prensa Catalano-Balear (1923). *Vida de periodistas ilustres*. Barcelona : [Asociación de la Prensa Diaria].
- Granés, S. M. (1880). *Calabazas y cabezas*. Madrid: M. Romero.
- Hartzenbusch, J. E. (1894). *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 al 1870*. Madrid: Sucesores de Ribadenyra.
- La Periodico-Manía* (1820-1821). Madrid: Imprenta de Collado.
- López de Zuazo, A. (1981). *Catálogo de periodistas españoles del siglo XX*. Madrid: A. López.
- López de Zuazo, A. (2008). *Diccionario de seudónimos periodísticos españoles del siglo XX*. Madrid: Fragua.
- Maxiariath [J. E. de Hartzenbusch]. (1904). *Unos cuantos seudónimos de escritores españoles, con sus correspondientes nombres verdaderos*. Madrid: Sucesores de Ribadeneyra.
- Nogués, J. (1891). *Seudónimos, anónimos, anagramas e iniciales de autores y traductores españoles e hispano-americanos*. 7 cajas con hojas sueltas en Biblioteca Nacional de España.
- Ossorio y Bernard, M. (1903). *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Imprenta y litografía de J. Palacios.
- Palacio, E. y Rivera, L. (1864). *Cabezas y calabazas*. Madrid: Librería de Miguel Guijarro.
- Santomé, F. (1897). *Anuario-guía de la prensa española e industrias anexas con secciones de publicidad*. Madrid: Enrique F. de Rojas.
- Simón Palmer, M. C. (1986). "La ocultación de la personalidad de las escritoras en el siglo XIX", en *AIH Actas IX*.
- Un hortelano que no ve más allá de sus narices (1889). *Calabaciones y calabazones y algunas cabezas de ajo*. Madrid: Manuel Rosado.

#### MANUALES, TRATADOS, DISCURSOS Y OBRAS REFLEXIVAS

- Álvarez, B. (1912). *El libro del periodista*.
- Baró, T. (1902). "El periodismo", en *Discursos leídos en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona en la recepción pública de D. Teodoro Baró el día 23 de noviembre de 1902*; Barcelona: Imprenta de la Casa Provincial de Caridad.
- Benot, E. "¿Qué es hablar". Discurso de ingreso en la RaE. Disponible en [http://www.rae.es/sites/default/files/Discurso\\_de\\_ingreso\\_Eduardo\\_Benot.pdf](http://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_de_ingreso_Eduardo_Benot.pdf). [Última consulta: 20-9-2015].
- Cazabán, A. (1901). *Cómo debe ser la Prensa Moderna*. Jaén.
- Fernández Flórez, I. *Fernanflor* (ca. 1900). *Periódicos y periodistas*. Madrid ; Barcelona : Editorial Ibero-Americana.
- Fuente, R. (1897). *De un periodista*. Madrid: Romero.
- Jerez Perchet, A. (1901). *Tratado de periodismo*. Granada: El Defensor de Granada.
- López, A. (1908). *La importancia de la prensa*.
- López, A. (1908). *¡Sacerdotes al periódico!*.

- Mainar, R. (2005). *El arte del periodista*. Barcelona: Destino.
- Milego e Inglada, S. (1887). *Literatura preceptiva*. Toledo: Imprenta y librería de Fando y hermano.
- Minguíjón, S. (1908). *Las luchas del periodismo*. Zaragoza: Mariano Salas.
- Ossorio y Gallardo, C. y. Á. (1891). *Manual del perfecto periodista*. Madrid: Editorial La España.
- Pérez de Guzmán, J. (1902). *Bosquejo histórico-documental de la Gaceta de Madrid*, Madrid: Sucesora de M. Minuesa de los Ríos.
- Sánchez Ortiz, M. (1903). *El periodismo*. Madrid: M. Romero.
- Valera, J. (1958). *Obras completas*. Estudio preliminar de Luis Araujo Costa. Tomo III. Madrid: Aguilar, pp. 1179-1186.

#### AUTOBIOGRAFÍAS DE PERIODISTAS

- Blasco, E. (1904). *Obras completas de Eusebio Blasco. Memorias íntimas. Con una posfación del doctor Nicasio Mariscal* (Vol. 4). Madrid: Librería Editorial de Leopoldo Martínez.
- Bounafoux, L. (1909). *De mi vida y milagros: novela*. Madrid: Los Contemporáneos.
- Bonafoux, L. (1912). *Españoles en París*. París: Sociedad de Ediciones Louis-Michaud.
- Borrego, A. (1889). *Episodios de Historia Contemporánea: extracto de la obra inédita titulada memorias históricas de mi tiempo y autobiográficas. Las tres jornadas de julio de 1830 en París*. Madrid: Imprenta de Alfonso Rodero.
- Ciges Aparicio, M. (2011). *Del periódico y de la política. El libro de la decadencia*. Sevilla: Renacimiento.
- Ciges Aparicio, M. (1986). *El libro de la decadencia del periódico y de la política*. Edición, introducción y notas de Cecilio Alonso. Alicante: Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, Diputación Provincial.
- Delgado, S. *Mi teatro*. Madrid: Hijos de M. G. Hernández.
- Escobar, A. (1949). *Setenta años de periodismo. Memorias*. (Vol. 1). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Escobar, A. (1949). *Setenta años de periodismo. Memorias* (Vol. 2). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Escobar, A. (1949). *Setenta años de periodismo. Memorias* (Vol. 3). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Flores García, F. (1913). *Recuerdos de la revolución (Memorias íntimas)*. Madrid: Librería Gutenberg de José Ruiz.
- González Solís y Cabal, P. (1890). *Memorias asturianas*. Madrid: Tipografía de Diego Pacheco Latorre.
- Gutiérrez Gamero, E. (1927). *Mis primeros ochenta años. Lo que me dejé en el tintero*. Madrid: Librería y editorial Madrid.
- Gutiérrez Gamero, E. (1948). *Mis primeros ochenta años. (Memorias)* (Vol. 1). Madrid: Aguilar.
- Gutiérrez Gamero, E. (1948). *Mis primeros ochenta años. Memorias* (Vol. 3). Madrid: Aguilar, colección Crisol.
- Lerroux, A. (1963). *Mis memorias*. Madrid: Afrodisio Aguado.
- Maeztu, R. (1962). *Autobiografía*. Madrid: Edit. Nacional.
- Martí y Navarre, J. B. (1931). *Memorias de un periodista, 1880-1930*. Barcelona: Imprenta de Núñez y C<sup>a</sup>, S. en C..
- Mendaro, E. (1958). *Recuerdos de un periodista de principios de siglo*. Madrid: Prensa Española.

- Mesonero Romanos, R. (1881). *Memorias de un setentón*. Madrid : Oficinas de la Ilustración Española y Americana.
- Nombela y Campos, J. (1911). *Impresiones y recuerdos*. Madrid: Imprenta particular de La Última Moda.
- Palacio, M. d. (1904). *Mi vida en prosa: crónicas íntimas*. Madrid: Librería general de Victoriano Suárez.
- Pastor Díaz, N. (1868). *Memoria de una campaña periodística*. Madrid: Tello.
- Posada, A. (1983). *Fragments de mis memorias*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Rodríguez Solís, E. (1931). *Memorias [de un revolucionario]*. Madrid: Plutarco.
- Romanos, M. (1881). *Memorias de un setentón*. Madrid: Oficinas de La Ilustración Española y Americana.
- Sartorius, L. C. d. S. L. (15-11-1899). "Memorias inéditas del conde de San Luis I", *Revista Política y Parlamentaria*.
- Sartorius, L. C. d. S. L. (30-11-1899). "Memorias inéditas del conde de San Luis II", *Revista Política y Parlamentaria*.
- Sartorius, L. C. d. S. L. (30-12-1899). "Memorias inéditas del conde de San Luis III", *Revista Política y Parlamentaria*.
- Sartorius, L. C. d. S. L. (15-1-1900). "Memorias inéditas del conde de San Luis IV", *Revista Política y Parlamentaria*.
- Sartorius, L. C. d. S. L. (15-2-1900). "Memorias inéditas del conde de San Luis V", *Revista Política y Parlamentaria*.
- Sartorius, L. C. d. S. L. (2-2-1900). "Memorias inéditas del conde de San Luis VI", *Revista Política y Parlamentaria*.
- Sartorius, L. C. d. S. L. (15-3-1900). "Memorias inéditas del conde de San Luis VII", *Revista Política y Parlamentaria*.
- Sartorius, L. C. d. S. L. (31-3-1900). "Memorias inéditas del conde de San Luis VIII", *Revista Política y Parlamentaria*.
- Sartorius, L. C. d. S. L. (30-5-1900). "Memorias inéditas del conde de San Luis IX", *Revista Política y Parlamentaria*.
- Sartorius, L. C. d. S. L. (15-6-1900). "Memorias inéditas del conde de San Luis X", *Revista Política y Parlamentaria*.
- Sartorius, L. C. d. S. L. (30-6-1900). "Memorias inéditas del conde de San Luis XI", *Revista Política y Parlamentaria*.
- Sartorius, L. C. d. S. L. (15-7-1900). "Memorias inéditas del conde de San Luis XII", *Revista Política y Parlamentaria*.
- Sartorius, L. C. d. S. L. (30-7-1900). "Memorias inéditas del conde de San Luis XIII", *Revista Política y Parlamentaria*.
- Sartorius, L. C. d. S. L. (30-9-1900). "Memorias inéditas del conde de San Luis XIV", *Revista Política y Parlamentaria*.
- Sartorius, L. C. d. S. L. (15-10-1900). "Memorias inéditas del conde de San Luis XV", *Revista Política y Parlamentaria*.
- Sartorius, L. C. d. S. L. (30-10-1900). "Memorias inéditas del conde de San Luis XVI", *Revista Política y Parlamentaria*.

Sartorius, L. C. d. S. L. (15-11-1900). "Memorias inéditas del conde de San Luis XVII", *Revista Política y Parlamentaria*.

Sartorius, L. C. d. S. L. (30-11-1900). "Memorias inéditas del conde de San Luis XVIII", *Revista Política y Parlamentaria*.

Sartorius, L. C. d. S. L. (15-12-1900). "Memorias inéditas del conde de San Luis XIX", *Revista Política y Parlamentaria*.

Sartorius, L. C. d. S. L. (15-1-1901). "Memorias inéditas del conde de San Luis XX", *Revista Política y Parlamentaria*.

Sartorius, L. C. d. S. L. (30-1-1901). "Memorias inéditas del conde de San Luis XXI", *Revista Política y Parlamentaria*.

Sartorius, L. C. d. S. L. (28-2-1901). "Memorias inéditas del conde de San Luis XXII", *Revista Política y Parlamentaria*.

Seco de Lucena, L. (1941). *Mis memorias de Granada*. Granada: Imp. Luis Fernández Piñar.

Taboada, L. (1892). "Yo (autobiografía)", *La vida cursi*. Madrid: Librería de Fernando Fé, pp. 1-7.

Taboada, L. (1900). *Intimidades y recuerdos (Páginas de la vida de un escritor)*. Madrid: Administración de El Imparcial.

Zamacois, E. (1915). Mirando hacia atrás: páginas autobiográficas de una vida en que sólo hubo erratas, en *Los Contemporáneos* (346).

Zamacois, E. (1916). *Años de miseria y de risa: autobiografía, 1893-1916*. Madrid: N. Rico.

Zamacois, E. (1969). *Un hombre que se va*. Buenos Aires: Santiago Rueda.

#### OBRAS DE TEATRO

Bretón de los Herreros, M. (1836). *La redacción de un periódico*. Madrid: Imprenta de Repullés.

Bretón de los Herreros, M. (2003). *La redacción de un periódico*. Con apéndice de Miguel Ángel Muro. Asociación de la Prensa de La Rioja.

Chacel, M. (1873). *El amante espíritu: sesión de espiritismo en un acto y en verso*. Madrid: Impr. de Pedro Abienzo.

Eguilaz, L. (1853). *Verdades amargas*. Madrid: Imprenta del Seminario e Ilustración.

Freytag, G. (1897). *Die Journalisten*. American Book Company.

García Vivanco, F. (1867). *Quiero ser periodista*. Vaya, que estoy divertida (h. 3)... mi Teresita (h. 36v). Manuscrito.

Matoses, M. (1879). *Reclamaciones y bombos*. Madrid: Sevilla, 14, Principal.

Navarrete, R. (1844). "La ambición", en *Galería Dramática. Colección de las mejores obras del teatro antiguo y moderno español y del extranjero [sic] por los principales autores*. Madrid: Librerías de Cuesta y Ríos.

Navarrete, R. (1847). *Pecado y expiación*. Madrid: Imprenta de J. González y A. Vicente.

Navarrete, R. (1859). *La piel del león*. Madrid: Imprenta de José Rodríguez.

Navarrete, R. (1878). "Los mismos perros con distintos collares", en *Sueños y realidades*. Madrid: Oficinas de la Ilustración Española y Americana, pp. 89-199.

- Ortiz de Pinedo, M. (1885). *La victoria por castigo*. Madrid: Florencio Fiscowich editor.
- Pereda, J. M. (1861). *Marchar con el siglo. Juguete cómico-filosófico en un acto, original y en verso*. Santander: [s.n.].
- Pérez Galdós, B. (1898). *Los condenados: drama en tres actos, precedido de un prólogo*. Madrid : Obras de Pérez Galdós.
- Periodista, diputado y ministro* (1862). Viva el trabajo (h. 3)... de la gloria y el amor (h. 116). Manuscrito.
- Puente y Brañas, R. (1873). *¿Come el duque?: pasillo*. Madrid: José Rodríguez.
- Vega, V. (1834). *Quiero ser cómico: apropósito dramático*. Madrid: Imprenta de Repullés.
- Vega, V. (1842). *La escuela de periodistas*. Madrid: Imprenta de Repullés.

## CUENTOS

- Armiño de Cuesta, R. (6-4-1869). "El padre Veitia", *La Moda Elegante*.
- Ber, A. (1917). "El caso del periodista español", en *Panorama errante. El caso del periodista español. Historias, cuentos y leyendas*. Madrid: Imprenta de "La Mañana", pp. 17-43.
- Blasco, E. (31-1-1891). "El asilo de la prensa (del natural)", *La Época*.
- Bueno, M. (4-6-1900). "El hombre charada", *La Correspondencia de España*.
- Casas, A. (1921). *El periodista*. Valladolid: Imprenta de la Casa Social Católica.
- Chacel, M. (1873). *Galería de relatos lúgubres*. Campuzano Hnos.
- Clarín (8-7-1876 y 9-7-1876). "Estilicón. (Vida y muerte de un periodista)", *El Solfeo*.
- Clarín (11-10-1882). "Gratis", *El Porvenir*.
- Clarín (10-5-1884, 17-5-1884, 21-6-1884, 30-8-1884, 18-10-1884, 6-12-1884, 27-12-1884). "Bustamante", *La Ilustración Ibérica*.
- Clarín (13-10-1886, 18-10-1886 y 29-10-1886). "Corriente", *La opinión*.
- Clarín (suplemento al 8-3-1885). "El hombre de los estrenos (Caricatura)", *La Ilustración Española y Americana*.
- Clarín (25-10-1897). "Feminismo", *El Imparcial*.
- Cuartero, M. (1877). "Mi amigo Pepe", *El Almanaque de la Risa*.
- Dicenta, J. (13-12-1897). "Un chico listo", *El País*.
- "El escultor de la montaña" (1850). *Museo de las Familias*.
- Fernández Bremón, J. (18-2-1880). "El crimen de ayer", *El Liberal*.
- Fernández Bremón, J. (6-3-1887). "Recuerdos de un periodista", *El Liberal*.
- Flores García, F. (1880). "El término del ideal", *Cosas del mundo. Narraciones*. Madrid: Gaspar Editores, pp. 109-166.
- Flores García, F. (1880). "Una historia como muchas", *Cosas del mundo. Narraciones*. Madrid: Gaspar Editores, pp. 303-320.
- Guerrero, T. (26-2-1875). "La gloria y el arte. Cuento de bastidores", *El Correo de la Moda*.

- Lara, J. (24-9-1898). "De cómo entré de redactor en La Vida trágica. Periódico ilustrado", *Madrid Cómico*.
- "La verdad. Cuento indio" (1-1-1872). *El Periódico para Todos*.
- López Bago, E. (28-4-1884). "Las siete estaciones", *La Ilustración Artística*.
- López Bago, E. (1884). "La ciudad muerta", *Revista de España*.
- López Bago, E. (1887). "San Marcos 3, 3º", *La Ilustración Artística*.
- López Bago, E. (22-6-1885). "La serenata", *La Ilustración Artística*.
- Octavio Picón, J. (19-9-1890). "La muerte de un justo", *La Semana Cómica*.
- Pardo Bazán, E. (2-2-1919). "La Pepona", *Blanco y Negro*.
- Pérez Galdós, B. (3-1871). "El artículo de fondo", *Revista de España*.
- Segovia, P. (24-4-1890). "Lección de periodismo", *Barcelona Cómica*.
- Selgas, J. (6-12-1873). "La entrevista", *La Moda Elegante*.
- Tárrago, T. (11-2-1879). "Nacer de pie", *El Periódico para Todos*.
- Vely, A. (19-9-1894). "La leyenda del cosaco", *El Liberal*.
- Vera y González, E. (1892). "Un periódico sin ejemplo", en *El diablo en presidio*, pp. 15-39.

#### NOVELAS

- Ariza, J. (1846). *Las tres Navidades*. Madrid: Sociedad Tipográfica de Hortelano y Compañía.
- Ariza, J. (1848). *Un viaje al infierno*. Madrid: Imprenta de José María Alonso.
- Bark, E. (2005). *Los vencidos*. Estudio, edición y notas de Dolores Thion. Alicante: Diputación Provincial.
- Baroja, P. (2010). *La busca*. Edición de Juan María Marín Martínez. Madrid: Cátedra.
- Baroja, P. (1972). *Mala hierba*. Madris: Caro Raggio.
- Baroja, P. (2011). *Aurora roja*. Edición de Juan María Marín Martínez. Madrid: Cátedra.
- Baroja, P. (1972). *Las noches del Buen Retiro*. Madrid: Espasa Calpe.
- Barón de Illescas [Nicolás Ramírez de Losada]. (1850). *El libro de los retratos*. Madrid: Imprenta de Gabriel Gil.
- Blasco Ibáñez, V. (ca. 1905). *La horda*. Valencia: Prometeo. Disponible en Cervantes Virtual: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-horda-novela--0/html/> [Última consulta: 10-1-2016].
- Castro, R. (1867). *El caballero de las botas azules: cuento extraño*. Lugo: Imprenta de Soto Freire.
- Conde de Salazar, J. (1885). *Tortilla al ron. Novela gastronómico-social*. Con prólogo de Eduardo López Bago. Madrid: Administración de "La Biblioteca Naturalista".
- Coronado, C. (1878). *La rueda de la desgracia: manuscrito de un conde*. Madrid: Tello.
- Dicenta, J. (1913). *Encarnación*. Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando.
- Entrala, F. (1864-1865). *Los hombres de la época o la rueda de la fortuna*.
- López Bago, E. (1880). *El cura. Impresiones de un lector de Alejandro Sawa*. Madrid: Juan Muñoz y Compañía.
- López Bago, Eduardo (1884). *El periodista, novela política*. Madrid: Imprenta de Manuel G. Hernández.

- López Bago, E. (1885). *La buscona*. Madrid: Juan Muñoz.
- López Pinillos, J. L. [Pármeno] (1976). *El luchador*. Madrid: Saltés.
- Magre, R. (1923). *Un periodista*. Madrid: Ediciones Libertad.
- Maupassant, G. (1986). *Bel Ami*. Barcelona: Bruguera.
- Navarrete, R. (1890). *El duque de Alcira*. Madrid: La España Editorial.
- Nombela, J. (1866). *¡¡Los 300000 duros!!* Madrid: Librería de Antonio San Martín; Barcelona: Librería de Salvador Manero.
- Octavio Picón, J. (1882). *Lázaro, casi novela*. Madrid: Fernando Fé.
- Palacio Valdés, A. (1922). *El cuarto poder*. Madrid: Librería de Victoriano Suárez.
- Pardo Bazán, E. (1899). *El saludo de las brujas*. Madrid: Imp. de A. Pérez Dubrull. Disponible en Cervantes Virtual, en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-saludo-de-las-brujas--0/> [Última consulta: 10-1-2016].
- Pereda, J. M. (1916). *Pedro Sánchez*. Edición de Ralph Emersson Basset. Boston: New York Ginn and Company.
- Pereda, J. M. (1921). *Al primer vuelo*. Madrid: Librería general de Victoriano Suárez.
- Pereda, J. M. (1968). *Pedro Sánchez. Edición, prologo y notas de José María de Cossío*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Pereda, J. M. (1876). "La mujer del César", en *Bocetos al temple*. Madrid: pp. 5-125 .
- Pereda, J. M. (1876). "Los hombres de pro", en *Bocetos al temple*. Madrid: pp.127-328.
- Pereda, J. M. (1964). "Suum Cuique", en *Obras Completas. Estudio preliminar de José María de Cossío. Tomo I*. Madrid: Aguilar, pp. 261-298.
- Pereda, J. M. (1990a). *Pedro Sánchez*. Edición de José Manuel González Herrán. Madrid: Espasa Calpe.
- Pereda, J. M. (1990b). *Pedro Sánchez*, en Pereda, J. M. *Obras completas. Estudio preliminar de José María de Cossío. Tomo II*. Madrid: Aguilar, pp. 7-188.
- Pereda, J. M. (1990b). *Nubes de estío*, en Pereda, J. M. (1990b). *Obras completas. Estudio preliminar de José María de Cossío. Tomo II*. Madrid: Aguilar, pp. 761-949.
- Pérez Escrich, E. (1864). *El frac azul: (memorias de un joven flaco)*. Madrid: Establecimiento tipográfico-literario de Manini Hermanos.
- Pérez Galdós, B. (2004). *7 de julio*. Madrid: Alianza.
- Pérez Galdós, B. (1884). *El grande Oriente*, en *Episodios Nacionales. T. VII*. Madrid: Administración de La Guirnalda y Episodios Nacionales, pp. 217-420. Disponible en Cervantes Virtual: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-grande-orient--0/>. [Última consulta: 10-1-2016].
- Pérez Galdós, B. (1895). *Nazarín*. Madrid: Imprenta La Guirnalda. Disponible en Cervantes Virtual, en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/nazarin--0/>. [Última consulta: 10-1-2016].
- Pérez Galdós, B. (2010). *Mendizábal*. Madrid: Alianza.
- Pérez Galdós, B. (2007). *Las tormentas del 48*. Madrid: Alianza.
- Pérez Galdós, B. (1902). *Narváez*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de la Viuda e Hijos de Tello. Disponible en Cervantes Virtual, en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/narvaez--0/> [Última consulta: 10-1-2016].



- Pérez Galdós, B. (1903). *La revolución de julio*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de la Viuda e Hijos de Tello. Disponible en Cervantes Virtual, en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-revolucion-de-julio--0/> [Última consulta: 10-1-2016].
- Pérez Galdós, B. (2009). *España sin rey*. Madrid: Alianza.
- Pérez Galdós, B. (2007). *Amadeo I*. Madrid: Alianza.
- Pérez Galdós, B. (2009). *De Cartago a Sagunto*. Madrid: Alianza.
- Pérez Galdós, B. (1912). *Cánovas*. Madrid: Perlado, Páez y Compañía. Disponible en Cervantes Virtual, en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/canovas--0/> [Última consulta: 10-1-2016].
- Pérez Galdós, B. (1905). *Aitta Tettauén*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de la Viuda e Hijos de Tello. Disponible en Cervantes Virtual, en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/aita-tettauen--0/> [Última consulta: 10-1-2016].
- Sáez de Melgar, F. (1879). *El deber cumplido*. Madrid: Imprenta de Pedro Núñez.
- Salas y Quiroga, J. (2012). *El dios del siglo*. Edición de Rusell P. Sebold. Madrid: Cátedra.
- Sawa, Alejandro (1885). *La mujer de todo el mundo*. Madrid: Establecimiento tipográfico de Ricardo Fé.
- Sawa, A. (2005). *Declaración de un vencido*. Edición de Jean Claude Mbarga. Madrid: Libertarias.
- Sawa, Al. (2009). *Declaración de un vencido*. Edición de Francisco Gutiérrez Carbajo. Madrid: Cátedra.
- Sawa, A. (2012). *Crimen legal*. Edición, introducción y notas de Amelina Correa. Madrid: Renacimiento.
- Strindberg, A. (2012). *El salón rojo*. Barcelona: Acantilado.
- Trigo, F. (1908). *La de los ojos color de uva*. Madrid: Librería de Pueyo.
- Trigo, F. (1912). *El papá de las bellezas*. Madrid: Los Contemporáneos.
- Trigo, F. (1931). *El semental*. Madrid: Renacimiento.
- Vera González, E. [Z. Vélez de Aragón]. (1890). *Memorias de un periodista*. Madrid: Dionisio de los Ríos.

#### OTROS

- Chacel, M. (1878). *La filoxera del poder*. Madrid: J.C. Conde y Compañía
- Chacel, M. (1878). *Los bohemios*. Madrid: Y.C. Conde y Cía.
- Entrala, F. (1874). *Las bienaventuranzas (páginas de familia): Novela de costumbres...* Imprenta de El Porvenir Filipino.
- Entrala, F. (1881). *Olvidos de Filipinas*. Manila: Establecimiento Tipográfico de Ramírez y Giraudier.
- Flores García, F. (1879). *Galería de tipos*. Madrid: Librería de Juan Rodríguez.
- Iriarte, J. (1774). *Obras sueltas de Don Juan de Iriarte*. Madrid: en la imprenta de D. Francisco Manuel de Mena.
- Flores García, F. (1879). *Galería de tipos*. Madrid: Librería de Juan Rodríguez.
- Antich Izaguirre, F. (1904). *Novedad. 100 o 200 argumentos para cuentos (tal como los tienen los autores en cartera)*. Barcelona: Cubertín Editor.
- Sawa, A. (1986). *Iluminaciones en la sombra*. Edición, estudio y notas de Iris Zavala. Madrid: Alhambra.
- Sawa, A. (2008). *Crónicas de la bohemia*. Estudio de Iris M. Zavala. Edición e introducción de Emilio Chavarría. Madrid: Veintisiete Letras.

Sawa, A. (2009b). *Iluminaciones en la sombra*. Presentación de Andrés Trapiello. Prólogo de Rubén Darío. Madrid: Nórdica Libros.

Venegas, J. (2009). *Andanzas y recuerdos de España*. Sevilla: Editorial Renacimiento.

## II. CORPUS SECUNDARIO

### OBRAS DE CONSULTA

Abric, J. C. (1994). *Pratiques sociales et représentations*, Paris: PUF.

Abric, J. C. (1996). "De l'importance de les représentations sociales dans les problèmes de l'exclusion social", en Abric, J. C. (dir.). *Exclusion sociale, insertion et prévention*. Saint-Agne: Eres, pp. 11-18.

Aguilar Piñal, F. (1990). "Ilustración y periodismo", en *Estudios de Historia Social*, pp. 9-16.

Aguinaga, E. (1980). *Periodismo profesión. Estudio para una definición objetiva del ejercicio profesional*. Madrid: Fragua.

Agúndez García, J. L. (2006). "Límites entre tradición oral y literatura: cuentecillos en autores del XIX y XX", en Haro Cortés, M. y Beltrán Llavador, R. (Coord.). *El cuento folclórico en la literatura y en la tradición oral*. Universidad de Valencia, pp. 17-56.

Akers, J. (1984). "José María de Pereda's Historical Novel Pedro Sánchez: Out of the Garden and into the City", en *Neophilologus*, vol. 68, nº 3, pp. 375-379.

Alas, L., Clarín (1986). *La Regenta*. Edición de Juan Oleza. 2 volúmenes. Madrid: Cátedra.

Alas, Leopoldo, Clarín (1997). *Cuentos. Edición de Ángeles Ezama y estudio preliminar de Gonzalo Sobejano*. Barcelona: Crítica.

Alas, L., Clarín (2003). "La crítica y los críticos", en Ródenas, D.(Ed.). *La crítica literaria en la prensa*. Madrid: Mare Nostrum, pp. 239-242.

Alas, L., Clarín (2003). "Críticos a real y medio", en Ródenas, D.(Ed.). *La crítica literaria en la prensa*. Madrid: Mare Nostrum, pp. 242-244.

Alas, L., Clarín (2003). "Críticos anónimos", en Ródenas, D.(Ed.). *La crítica literaria en la prensa*. Madrid: Mare Nostrum, pp. 244-247.

Alas, L., Clarín (2003). "Carta a un sobrino disuadiéndole de tomar la profesión de crítico", en Ródenas, D.(Ed.). *La crítica literaria en la prensa*. Madrid: Mare Nostrum, pp. 247-254.

Alas, L., Clarín (2013). *Cuentos completos. Edición, introducción y notas de Francisco Caudet*. Madrid: Cátedra.

Alas L., Clarín (23-2-1889). "Palique", *Madrid Cómico*, pp. 3-6.

Alberca, M. (1993). "Autobiografía de un triunfador", en *Cauce. Revista de Filología y su didáctica*, nº 16, pp. 157-176.

Alberca, M. (2014). "De la autoficción a la antificción. Una reflexión sobre la autobiografía española actual", en Casas, A. (Ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (pp. 149-168). Madrid: Iberoamericana Vervuert.

- Almuiña, C. (2015). "La prensa satírica como instrumento de crítica política durante el siglo XIX", en Laguna, A., Reig, J. (Coords.). *El humor en la historia de la comunicación en Europa y América*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, pp. 17-40.
- Alonso, C. (2008). "Sobre la categoría canónica de 'Raros y olvidados'", en *Anales de Literatura Española*, nº. 20 (Ejemplar dedicado a "Escritores olvidados, raros y marginados"), Alicante: Universidad, Departamento de Literatura Española, pp. 11-38.
- Álvarez Barrientos, J. (1990). "El periodista en la España del siglo XVIII y la profesionalización del escritor", en *Estudios de Historia Social*, pp. 29-39.
- Álvarez Barrientos, J. (Ed.). (2004). *Se hicieron literatos para ser políticos. Cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VIII*. Universidad de Cádiz.
- Álvarez Barrientos, J. (2006). *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII. Apóstoles y arribistas*. Madrid: Castalia.
- Álvarez Barrientos, J. (2011). *Imposturas literarias españolas*. Universidad de Salamanca.
- Álvarez Barrientos, J. (2014). *El crimen de la escritura*, Madrid: Abada Editores.
- Álvarez Junco, J. (1988). "Los antecedentes del radicalismo en España y la personalidad de D. Alejandro Lerroux", en García Delgado, J. L. (Ed.). *La II República Española. Bienio rectificador y Frente Popular, 1934-1936. IV Coloquio de Segovia sobre Historia Contemporánea, dirigido por M. Tuñón de Lara*. Madrid: Siglo XXI, pp. 35-52.
- Álvarez Junco, J. (1990). *El Emperador del Paralelo. Lerroux y la demagogia populista*. Madrid: Alianza.
- Alonso, C. (1985). *Vida y obra de Manuel Ciges Aparicio*. 2 volúmenes. Madrid: Departamento de Literatura Española, Universidad Complutense de Madrid.
- Aparici, P. y Gimeno, I. (2003). *Literatura menor del XIX: una antología de la novela del folletín*. Barcelona: Anthropos.
- Arco, M. A. (2013). "Periodismo y bohemia", en *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, Vol. 19, Nº 2 (julio-diciembre), pp. 943-960. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense.
- Arco, M. A. (2013). *Periodismo y bohemia*. Tesis inédita de la Universidad Carlos III, defendida en mayo de 2013 y dirigida por María Jesús Casals y Juan Carlos Sanchez Illán.
- Arpa y López, S. (1878). *Compendio de Retórica y Poética o Literatura preceptiva*. Cádiz: Imprenta y Litografía de la Revista Médica.
- Arribas, J. (1984). *Ciges Aparicio. La narrativa de testimonio y denuncia*. Madrid: Novecientos.
- Artigas Sanz, M. C. (enero-junio, 1966). "La obra de Francisco de Francisco de P. Mellado, fecundo y ejemplar impresor en el romanticismo", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Tomo LXXIII, 1, pp. 5-26.
- Asenjo, A. (1933). *La Prensa madrileña a través de los siglos: apuntes para su historia desde el año 1661 al de 1925*. Artes gráficas municipales.
- Asociación de la Prensa de Madrid APM (2014). Informe Anual de la Profesión Periodística. Disponible en [http://www.apmadrid.es/images/stories/Informe%20profesion\\_2014\\_def\\_baja.pdf](http://www.apmadrid.es/images/stories/Informe%20profesion_2014_def_baja.pdf) [Consultado del 22-12-2015].
- Attardo, S. (1994). *Linguistic theories of humor*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Aubert, P. (2010). "La historia que pasa: Rafael Mainar Lahuerta y El arte del periodista", en *La morfología de la prensa y del impreso : la función expresiva de las formas: Homenaje a Jean-Michel Desvois*, coord. por Nathalie Ludec, Aránzazu Sarriá Buil, 2010, ISBN 2-9516865-8-7, pp. 277-296.

- “Augusto Jerez Pechet” (15-6-1903). *El Imparcial*.
- Ayala, F. (1988). “El concepto de realismo y naturalismo en España”, en Lissorgues, Y. (Ed.). *Congreso Internacional Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Barcelona: Anthropos, pp. 208-211.
- Ayala, M. d. I. Á. (1991). *Las colecciones costumbristas en la segunda mitad del siglo XIX (1870-1885)*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Ayala, M. A. (1993). *Las colecciones costumbristas (1870-1885)*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Ayala, M. A. (2000). “Impresiones y recuerdos de Julio Nombela”, en *Anales de Literatura Española*. Universidad de Alicante, 14, pp. 11-28.
- Ayala, M. A. (2004). “Un rareza bibliográfica: la República de las Letras de Manuel Ossorio y Bernard”, en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de julio de 2001/ coord. por Isaías Lerner, Roberto Nival, Alejandro Alonso*, vol. 3, pp. 65-73.
- Ayala Aracil, M. A. (2005). “El artículo de fondo: una parodia del escritor público”, en *Actas del Octavo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, pp. 520-527.
- Ayala, M. A. y Ramos Altamira, J. (2012). *Rafael Altamira, José Lázaro Galdiano y La España Moderna (1889-1905)*. Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Taurus.
- Bajtín, Mijaíl (Nikolaievich Medvedev, Pavel) (1994). *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid: Alianza.
- Bal, Mieke (1985). *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- Baquero Goyanes, M. (1949). *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid: CSIC.
- Baquero Goyanes, M. (1982). “Pensamiento y poesía en los cuentos de Clarín”, en Rico, F. (coord.). *Historia y crítica de la Literatura española. Vol. 5, Tomo 1 (Romanticismo y realismo, coord. por Iris Zavala)*. Barcelona: Crítica, pp. 607-612.
- Baquero Goyanes, M. (1993). *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Baranda Leturio, N. (1991-1992). “Los problemas de la historia medieval de Flores y Blancaflor”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 10, pp. 21-39.
- Barceló, Jiménez, J. (1979). “Historia de dos duelos famosos: Romea-Escobar y Balart-Goicoerrotea”, en *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 64, pp. 5-16.
- Bark, E. (1901). *Modernismo*. Madrid: Biblioteca Germinal.
- Bark, E. (1913). *La Santa Bohemia. (Recuerdos bohemios)*. Madrid: Germinal.
- Barraza, M. I. (2013). “El agua y el eterno femenino: estudio de circe y el poeta de Manuel Giges Aparicio según las teorías de Gaston Bachelard”, en *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, nº 2, pp. 2-7.
- Barrera, C. (Coord.). (1999). *Del gacetero al profesional del periodismo. Evolución histórica de los actores humanos del cuarto poder*. Madrid: Fragua.
- Barthes, R. (1988). “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en *Análisis estructural del relato*. París: Editions du Seuil, pp. 7-38.
- Barthes, R. (1980). *S/Z*. Madrid: Siglo XXI.
- Barrière, I. (1999). *Le personnage du journaliste dans le roman du XIXème siècle*. Nice: Université de Nice-Sophia Antipolis, Faculté des Lettres. [Tesis inédita].

- B.C.P. (1847). "Revista de la quincena", en *Revista Científica y Literaria*, nº 1, pp. 490-494.
- Bécquer, G. A. (22-6-1870). "El café de Fornos", en *La Ilustración*.
- Beltrán, P., y Amorós, A. (2002). *Salvador María Granés: autor del género chico y periodista satírico*. Madrid: Universidad Complutense
- Benítez, R.; Romero Tobar, L y Zabala, I. (1982). "La realidad del folletín", en Rico, F. y Zavala, I. (Coords.). *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 5, Tomo 1: *Romanticismo y Realismo*, pp. 380-390.
- Benjamin, W. (1979). *Charles Baudelaire: un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris: Payot.
- Bergson, H. (1971). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Valencia: Prometeo.
- Bernaldo de Quirós Mateo, J. A. (2002). "José Zahonero en el contexto del naturalismo español", en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, nº 22.
- Bernaldo de Quirós Mateo, J. A. (2003). *El escritor Eugenio de Tapia: un liberal del siglo XIX*. Ávila: Caja de Ahorros.
- Bessant, Walter y James, Henry (1884). *The art of fiction*. Boston: Cupples and Hurd.
- Blanco y Sánchez, R. (1925). *Elementos de literatura española e hispanoamericana*. Madrid: Tipografía de la Revista de archivos, bibliotecas y museos.
- Bobadilla, E. (1888). *Escaramuzas, sátiras y críticas*. Madrid: Librería de Fernando Fe.
- Bobes Naves, M. C. (1976). "Introducción", en Hendricks, William O. *Semiología del discurso literario (Una crítica científica del arte verbal)*. Madrid: Cátedra.
- Bobes Naves, M. C. (1977). *Crítica semiológica*. Oviedo: Universidad.
- Bobes Naves, M. C. (1985). *Teoría de la novela. Semiología de "La Regenta"*. Madrid: Gredos.
- Bobes Naves, M. C. (1984). "Los signos para la construcción del personaje de novela", en Garrido Gallardo, Miguel Ángel (Edit.). *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos. Volumen I de las Actas del Congreso Internacional sobre semiótica e hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983*. Madrid: CSIC, pp. 499-506.
- Bobes Naves, M. C. (1986). "Retórica del personaje novelesco", en *Castilla: Estudios de literatura*, núm. 11, pp. 37-56.
- Bobes Naves, M. C. (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- Bobes Naves, M. C. (1990). "El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye", en Mayoral, Marina. (coord.). *El personaje novelesco*. Madrid, Cátedra, pp. 43-67.
- Bobes Naves, M. C. (1993). *La novela*. Madrid: Síntesis.
- Bobo Márquez, M. (2005). "D. Abelardo de Carlos y La Ilustración Española y Americana", en *Ámbitos*, nº 13-14, pp. 185-209.
- Boletín bibliográfico español y extranjero [sic]*. (1842). Tomo tercero. Madrid: Librería Europea.
- Bonardi, C. y Roussiau, N. (2001). *Les représentations sociales. État de lieu et perspectives*. Belgique: Mardaga.
- Bonet, L. (2002). "Clarín en Pereda. Pereda en Clarín. Unas cartas sobre *La Regenta*", en Vilanova, A. y Sotelo, A. *Leopoldo Alas, "Clarín". Actas del Simposio Internacional, Barcelona, abril de 2001*. Universidad de Barcelona, pp. 261-294.

- Bosch Carrera, M. D. (1990). "Aproximación a los hombres del periodismo español en el siglo XVIII", en *Estudios de Historia Social*, 1990, pp. 65-72.
- Botrel, J. F. (1968). "Últimos ataques de Bonafoux a Clarín", *Archivum*, nº 18, pp. 177-188.
- Botrel, J. F. (1982). "Clarín periodista", en *Historia y Crítica de la Literatura Española*, vol. 5, pp. 619-622.
- Botrel, J. F. (1988). "España 1880-1890: el naturalismo en situación", en Lissorgues, Y. (Ed.) *Congreso Internacional Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Barcelona: Anthropos, pp. 183-197.
- Botrel, J. F. (2002). "Clarín: práctica y teoría del periodismo", en García Pinacho, Pilar y Pérez Cuenca, Isabel (eds.), *Congreso Internacional Leopoldo Alas Clarín en su centenario (1901-2001): Espejo de una época*, Madrid: Universidad San Pablo-CEU, pp. 369-383.
- Botrel, J. F. (2001). "Clarín y la prensa", en *Un siglo con Clarín. Exposición bibliográfica en el centenario de su muerte*. Oviedo: Universidad, pp. 77-82.
- Botrel, J. F. (2005). "Publicaciones sobre prensa, impresos y lecturas", en *En Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean-François Botrel*. Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, pp. 5-20.
- Botrel, J. F. (2009). "La poética periodística de Clarín. El ejemplo de los cuentos", en Serrano Alonso, J. y de Juan Bolufer, A. *Literatura Hispánica y prensa periódica (1875-1931): Actas del Congreso Internacional, Lugo, 25-28 de noviembre de 2008*, pp. 115-136.
- Botrel, J. F. (2015). "La risa por la risa. El ejemplo del *Madrid Cómico* (1883-1897)", en *Revista Científica de Información y Comunicación*, nº 12, pp. 59-78.
- Bourneuf, R. Y Ouellet, R. (1981). *La novela*. Barcelona: Instrumenta.
- Brey, G. (1995). "Práctica del folletín en la prensa obrera española (1881-1940)", en Magnien, B. (Coord.). *Hacia una literatura del pueblo: del folletín a la novela: (el ejemplo de Timoteo Orbe)*, pp. 64-76.
- Brown, R. F. (1953). "Salas y Quiroga, *El Dios del siglo*, novela original de costumbres contemporáneas, Madrid, 1848", en *Bulletin of Hispanic Studies*, nº 30, pp. 32-40.
- Burke, P. (2000). *Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza.
- Burke, P. (2006). *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós.
- Caballé, A. (1995). *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglo XIX y XX)*. Málaga: Megazul.
- Cabanelas, D. (1971). "Luis Seco de Lucena y su obra" en *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos. Sección Árabe-Islam*, vol. 20, pp. 7-43.
- Cabrales Arteaga, J. M. (1994). "Pereda y el teatro". Aproximación a su obra dramática", en *Revista de Literatura*, tomo LVI, nº 111, pp. 73-98.
- Cabriñana, Julio Urbina y Ceballos-Escalera, Marqués de (1900). *Lances entre caballeros: este libro contiene una reseña histórica del duelo y un proyecto de bases para la redacción de un código del honor en España*. Madrid: Sucesores de Ribadenyra.
- Camp, J. (1937). *José María de Pereda. Sa vie, son oeuvre et son temps (1836-1906)*. París: Fernand Sorlot.
- Campal, J. L. y Sánchez, A. (2012). "La risa de Vital-Aza", en *La Ratonera: Revista asturiana de teatro*, nº 34, pp. 85-94.

- Cantavella, J. (1998). "Ciges Aparicio: el periodista que empezó (mal) como militar y acabó (peor) como político", en *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, nº 4, pp. 61-69.
- Cantavella, J. (2014). "Ánimo festivo e intención política en los versos diarios de Luis de Tapia", en *Revista internacional de Historia de la Comunicación*, nº 2, pp. 23-41.
- Cañamaque, F. (1876). "El periodista", en *Miscelánea histórica, política y literaria*. Madrid: Imprenta Calle del Pez.
- Casals, M. J. (2005). *Periodismo y sentido de la realidad. Teoría y análisis de la narrativa periodística*. Madrid: Fragua.
- Castilla del Pino, C. (1989). *Temas. Hombre, cultura, sociedad*. Barcelona: Península.
- Caudet, F. (1988). "La querella naturalista. España contra Francia" en Lissorgues, Y. (Ed.). *Congreso Internacional Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Barcelona: Anthropos, pp. 58-74.
- Celentano, A. (2004). "Una quimera del progreso: *La estrella del Sur*", en Biagini, H. y Roig, A. (dirs). *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX*, vol. 2, pp. 177- 192.
- Centro de Investigaciones Sociológicas CIS (2013). Barómetro de marzo. Disponible en [http://www.cis.es/cis/export/sites/default/-Archivos/Marginales/2980\\_2999/2981/Es2981.pdf](http://www.cis.es/cis/export/sites/default/-Archivos/Marginales/2980_2999/2981/Es2981.pdf) [Consultado el 22-12-2015].
- Cervelló, C. (2008). *La vida escénica en Barcelona 1855-1865 (Teatro Principal y Teatro Circo Barcelonés)*. UNED, Tesis Doctoral dirigida por María Pilar Espín Templado.
- Charpentier, J. (1925). *Théodore de Banville. L'homme et son oeuvre*. París: Perrin.
- Chartier, R. (1989). "Le monde comme représentation", en *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 44, nº 6, pp. 1505-1520.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Estudios de historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Checa Beltrán, J. (1999). "Poética de la risa", en Sala Valldaura, J. M. *Scriptura. Risas y sonrisas en el teatro de los siglos XVIII y XIX*, nº 15, pp. 11-27.
- Checa Godoy, A. (1986). *Historia de la prensa jiennense: 1808-1983*. Jaén: Diputación Provincial, Instituto de Cultura.
- Checa Godoy, A. (2010). "La terminología periodística: sus orígenes y su consolidación", en *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*, nº 16, pp. 1-10.
- Chillón, A. (1999). *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Chillón, A. (2014). *La palabra facticia: periodismo, literatura y comunicación*. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Clarke, A. H. (1992). "Así que pasen ciento diez años; el secreto de *Pedro Sánchez*", *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 547-548, pp. 20-21.
- Climent, F. (2001). *El trono vacío: la caída de Isabel II vista por sus contemporáneos*. Madrid: Brand Editorial.
- Correa Calderón, E. (1950). *Costumbristas españoles: Estudio preliminar y selección de Evaristo Correa Calderón*. Madrid: Aguilar.
- Correa Ramón, A. (1993). *Alejandro Sawa y el naturalismo literario*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.

- Correa Ramón, A. (2008). *Alejandro Sawa, luces de bohemia*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Cortázar, E. (1872). "Noticias bibliográficas. *Los Españoles de Hogaño*", en *Revista de España*, nº 101, Tomo, XXVI, pp. 155-159.
- Cossío, J. M. (1973). *Estudios sobre escritores montañeses*. Volumen III. Santander: Diputación Provincial.
- Curioso Parlante, El (Ramón Mesonero Romanos) (1842). *Escenas matritenses*. Volumen 3-4. Madrid: Imprenta de Yenes.
- Davara, J. (1991). "Los profesionales de la comunicación", en Benito, A. *Diccionario de Ciencias y Técnicas de la Comunicación*. Madrid: San Pablo.
- De Juan Ginés, L. J. (2004). *El espacio en la novela española contemporánea*. Memoria presentada para optar al grado de doctor bajo la dirección del profesor Antonio Garrido Domínguez. Madrid: Universidad Complutense.
- "De la esperanza al peligro", *El Imparcial*, 20 de enero de 1903.
- Delporte, C. (1999). *Les journalistes en France 1880-1950. Naissance et construction d'une profession*. Paris: Seuil.
- Desvois, J. M. (1996). "El estatus de periodista en España de 1898 a 1936: Nacimiento y consolidación de una profesión", en *Comunicación y estudios universitarios. Revista de Ciencias de la Información*, nº 6, 1996, pp. 33-46.
- Desvois, J. M. (1997). "El estatus de periodista en España, de 1898 a 1936: nacimiento y consolidación de una profesión", *Comunicación y Estudios Universitarios*, 6, Valencia, CEU San Pablo, pp. 33-46.
- Díaz, J. L. (2004). L'esprit sous presse. Le journal et le journaliste selon la "littérature panoramique (1781-1843)", en Thérénty, Marie-Ève y Vaillant, Alain, *Presse et plumes. Journalisme et littérature au XIX<sup>e</sup> siècle*. París: Nouveau Monde, pp. 31-50.
- Díaz de Alda, M. C. (2000). *Estudios sobre la vida y la obra de Ángel Ganivet: a propósito de las Cartas finlandesas*. Madrid: Castalia.
- Díaz de Benjumea, N. (1861). *La estafeta de Uganda*. Londres: Imprenta de J. Wertheimer y C<sup>a</sup>.
- Díaz de Benjumea, N. (1873). *El solterón o un gran problema social*. Londres: Imprenta de *El Eco de Ambos Mundos*.
- Díaz Noci, J. (2001). "El oficio de periodista en el siglo XVII: gaceteros, y comerciantes", *Periodística*, nº 10, pp. 15-35
- Díaz Noci, J. (2008). "Literatura sobre periodismo: consideracions per a una recerca sobre la imatge professional dels informadors (segles XVII-XVIII)", en *Anàlisi* 37, pp. 161-174.
- Díaz Plaja, G. (1951). *Modernismo frente a 98*. Madrid: Espasa Calpe.
- Dobón Antón, M. D. (1998). "'La treta del joven Azorín': Azorín contra Benavente en una entrevista falsa", en Provencio Garrigós, H. y Ramón Trives, E. (Coords.). *Azorín en el primer milenio de la lengua castellana : actas del Congreso Internacional*, pp. 235-242.
- Doise, W. (1989). "Attitudes et représentations sociales" en Jodelet, D. (Ed.). *Les Représentations Sociales*, Paris : PUF, pp. 220–238.
- Dolezel, L. (2002). "Semiótica de la comunicación literaria", en Maestro, Jesús (comp.). *Nuevas perspectivas en semiología literaria*. Madrid: Arco Libros, pp. 173-218.
- Domínguez, R. J. (1853). *Suplemento al Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española*, 5ª ed.. Madrid-París: Establecimiento de Mellado.



- Domínguez, R. J. (1869). *Nuevo suplemento al Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española*. Madrid: Imprenta y Librería Universal de los Sres. Crespo, Martín y Comp., Editores.
- Donoso Cortés, J. (1854). *Obras de Don Juan Donoso Cortés, Marqués de Valdegamas*, Vol. 3, Madrid: Imprenta de Tejado.
- Ducrot, Oswald y Todorov, T. (1976). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Ducrot, Oswald y Schaeffer, J. M. (1998). *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Madrid: Arrecife.
- Durán, F. (1997). *Catálogo comentado de la autobiografía española (siglos XVIII y XIX)*. Madrid: Ollero y Ramos.
- Durán, F. (2000). "Las Memorias de un setentón de Mesonero Romanos en el marco de la autobiografía decimonónica española", en *Anales de Literatura Española*. Universidad de Alicante, 14, pp. 41-84.
- Eakin, P. (2008). *Living autobiographically: how we create identity in narrative*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Eberenz, R. (1989). *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista*. Madrid: Gredos.
- Ena, A. (2013). "Revisitando *Iluminaciones en la sombra* de Alejandro Sawa", en *Journal of Hispanic Modernism*, 3-4. pp. 39-58.
- Esteban, J. y Zahareas, A. N. (1998). *Los proletarios del arte. Introducción a la bohemia*. Madrid: Celeste Ediciones.
- Ezama Gil, A. (1994). "El profeminismo en los cuentos de Picón", en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada: Zaragoza, 18 al 21 de noviembre de 1992*, Vol. 1, pp. 171-178.
- Ezama Gil, A. (1997). "Datos para una poética del cuento literario en la España de la Restauración: los prólogos de las colecciones", en Fröhlicher, P. y Güntert, G. (Eds.). *Teoría e interpretación del cuento*. Berlín: Peter Lang, pp. 261-277.
- Ezama Gil, A. (1992). *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Ezama Gil, A. (2006). "Un cuento infantil olvidado de Emilia Pardo Bazán", en *La Tribuna: cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, nº 5, pp. 171-206.
- Ezama, M. A. (2007). "Emilia Pardo Bazán revistera de salones: Datos para una historia de la crónica de sociedad", en *Espéculo*, 37, disponible en <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero37/epbazan.html>. [Última consulta: 9-10-2015].
- Ezama Gil, A. (2010). "La recepción de los cuentos de Maupassant en España", en Giné, M. y Hibbs, S. (eds.): *Traducción y cultura. La literatura traducida en la prensa hispánica (1868-98)*. Berna: Peterlang, pp. 233-250.
- Ezama, M. A. (2014). "Primeros datos sobre la presencia del reportero en la prensa española", en *Anales de Literatura Española*, nº 26, pp. 167-186.
- Ezama, M. A. (2015). "Literatura periodística y dispersión: algunas colaboraciones olvidadas de Clarín en la prensa de provincias", en *Revista de Literatura*, vol. 77, nº 153, pp. 211-247.
- Fernández, P. (1995). *Eduardo López Bago y el naturalismo radical*. Amsterdam: Rodopi.

- Fernández, P. (1998). "El epistolario inédito de Alejandro Sawa a su esposa Jeanne Poirier (1892-1898)", en *Revista de Literatura*, tomo 60, nº 120, pp. 243-262 y 559-588.
- Fernández, P. (1999). "La editorial Garnier de París y la difusión del patrimonio bibliográfico en castellano en el siglo XIX", en *Tes philles tade dora : miscelánea léxica en memoria de Conchita Serrano*, pp. 603-612. Disponible en <http://digital.csic.es/bitstream/10261/12490/1/20090317093606115.pdf>. [Última consulta: 15-11-2015].
- Fernández, P. (2003a). "La condición social del artista: la paradoja de Alejandro Sawa", en *En el país del arte: 3º encuentro internacional: la novela del artista*: celebrado en la Academia de España de Roma, 3-6 de julio de 2002; dirigido por Felipe V. Garín y Facundo Tomás; edición de Facundo Tomás.
- Fernández, P. (2003b). *Nuevas iluminaciones en las sombras biográficas de Alejandro Sawa-Max Estrella (1892-1896)*, en *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas*, vol. 4, Universidad de La Plata (Argentina), 2003. Disponible en <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/OLlv04n04a05/pdf> [Última consulta: 10-10-2015].
- Fernández, P. (2006). "Enrique Rodríguez-Solís (1844-1923): el soldado de la República Literaria", en Cruz Casado, A. *Bohemios, raros y olvidados*. Córdoba: Diputación Provincial / Ayuntamiento de Lucena, pp. 67-110.
- Fernández, P. y Ortega, M. L. (2008). *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*. Madrid: CSIC.
- Fernández Juncos, M. (1882). *Tipos y caracteres*. Puerto Rico: Imprenta de las Bellas Letras.
- Fernández Rodríguez-Avello, M. (1958). *Tomás Tuero (la leyenda de un periodista)*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.
- Fernández Sebastián, J. y Fuentes Aragonese, J. F. (1998). *Historia del periodismo español*. Madrid: Síntesis.
- Ferrera Cuesta, J. C. (2011). "Democracia y literatura. La obra de Francisco Flores García", en *Studi Ispanici*, nº 36, pp. 138-157.
- Figueres, J. M. (1999). "El periodismo visto por los periodistas durante la Restauración (1879-1881)", en Barrera, C. (Coord.). *Del gacetero al profesional del periodismo. Evolución histórica de los actores humanos del cuarto poder*. Madrid: Fragua pp. 55-60.
- Forment, E. (2009). "Balmes Urpiá, Jaime Luciano", en *Diccionario Biográfico Español*, vol. L. Madrid: Real Academia de la Historia
- Forster, E. M. (2000). *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate.
- Franco Guerra, C. (2000). "Una novela realista dentro del Romanticismo: *Los cortesanos y la revolución (1838-1839)*, de Eugenio de Tapia", en Martínez Torrón, E. (Ed.). *Estudios de literatura romántica española*. Córdoba: Servicio de Publicaciones Universidad de Córdoba, pp. 103-116.
- Freire López, A. Mª. (1988). "La fábula como forma de la sátira política en la España de principios del siglo XIX", en *De la Ilustración al Romanticismo: Cádiz, América y Europa ante la modernidad, 1750-1850*, Cádiz: Servicios de Publicaciones Universidad de Cádiz, 1988, pp. 303-315.
- Fuentes Mollá, R. (2010). *La crítica teatral completa de Mariano José de Larra. Edición, introducción y notas de Rafael Fuentes Mollá*. Madrid: Fundamentos.
- "Gacetillas" (1896). *Crónica Meridional: diario liberal independiente y de intereses generales*, Año XXXVII, nº 10742, enero, p.2.
- Galbe Loshuertos, J. L. (2011). *La justicia de la República: memorias de un fiscal del Tribunal Supremo en 1936*. Madrid: Marcial Pons.

- Galeote, M. (2006). "Cristóbal de Castro, corresponsal en la guerra ruso-japonesa (1904): acercamiento preliminar", en Cruz Casado, A. (Ed.). *Bohemios, raros y olvidados*. Córdoba: Diputación Provincial / Ayuntamiento de Lucena, pp. 205-264.
- García Barrientos, J. L. (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. Madrid: Síntesis.
- García Berrio, A. y Huerta Calvo, J. (2009). *Los géneros literarios: sistema e historia (una introducción)*. Madrid: Cátedra.
- García Castañeda, S. (2005). *Del periodismo al costumbrismo. La obra juvenil de Pereda*. Alicante: Universidad de Alicante.
- García Castañeda, S. (2007). "El periodismo, según Pereda", en González Herrán, J. M.; Patiño, C.; Penas, E. (Eds.). *Actas del III Simposio "Emilia Pardo Bazán: El periodismo". A Coruña, 27, 28, 29 e 30 de setembro de 2006*. A Coruña: Real Academia Galega/ Fundación Caixa Galicia, pp. 261-276.
- García Castañeda, S. (2009). "Las comedias de Eugenio de Tapia", en Álvarez Barrientos, J., Cornago Bernal, O., Madroñal Durán, A. y Menéndez Onrubia, C. (Coords.). *En buena compañía: estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, pp. 873-880.
- García Galindo, J. A. (2005). "Estudios de periodismo. Los primeros tratadistas españoles", en Desvois, J. M. (Ed.), *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo. Homenaje a Jean-François Botrel*. Bordeaux-Pessac: PILAR/Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, pp. 179-192.
- García, B. P. (2006). "La memoria de las invasiones francesas y la revolución liberal en la novela histórica peninsular del siglo XIX", en *Cuadernos del minotauro*, nº3, pp. 101-112.
- Garrido, F. (1860). *Biografía de Sixto Cámara*. Madrid: Librería de Salvador Manero.
- Garrido, M. A. (2000). *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Madrid: Síntesis.
- Garrido Domínguez, A. (2007). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- Gaspar y Roig (1855). *Diccionario Enciclopédico de la Lengua Española*. Madrid: Gaspar y Roig Editores.
- Gavilanes, E. (1997). "Nueva visita a Camilo Bargiela", en *Revista de Filología Románica*, Madrid, Servicio de Publicaciones. Universidad Complutense, nº 4, vol. II, pp. 151-162.
- Greimas, A. J. (1987). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- Greimas, A. J. (1973). *En torno al sentido. Ensayos semióticos*. Madrid: Fragua.
- Gómez Aparicio, P. (1967). *Historia del periodismo español. 1. Desde la Gaceta de Madrid (1661) hasta el destronamiento de Isabel II*. Madrid: Editora Nacional.
- Gómez Aparicio, P. (1971). *Historia del periodismo español: de la Revolución de Septiembre al desastre colonial*. Volumen 1. Madrid: Editora Nacional.
- Gómez de la Cortina Morante, J. (1857). *Catalogus librorum doctoris D. Joach. Gomez de la Cortina*, vol. 3-4. Madrid: Eusebium Aguado.
- Gómez Morales, B. M. (2014). "La imagen del periodista y el sensacionalismo en la ficción televisiva. El caso de las comedias animadas de 'prime time'", en *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, vol. 20, nº 2 (julio-diciembre), pp. 719-734.
- Gómez Zarzuela, M. (1877). *Guía de Sevilla, su provincia*. Sevilla: José M. Ariza.
- González Herrán, José Manuel (1983). *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo*. Santander: Delegación de Cultura.

- González Subías, J. L. (2006). "Profesionales de la traducción teatral en España a mediados del siglo XIX", en Lafarga, F. y Pegenaute, L. (Eds.). *Traducción y traductores: del romanticismo al realismo*, Berlín [etc.], Peter Lang, 2006, pp. 247-258.
- González Herrán, J. M. y Sáiz Viadero, J. R. (2004). "Dos cuentos de Emilia Pardo Bazán recuperados de la prensa santanderina (1897-1898). *La Tribuna: cadernos de estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, nº 2, pp. 359-366.
- González Herrán, J. M. (2014). "La cuestión social en algunos cuentos de Emilia Pardo Bazán", en Urrutia, J. (Coord.). *De esclavo a servidor: Literatura y sociedad (1825-1930)*, pp. 159-180.
- Good, H. (1986). *Acquainted With the Night: The Image of Journalists in American Fiction, 1890-1930*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press.
- Good, H. (1987). "The Image of Journalism in American Poetry", en *American Journalism* IV, pp. 123-32.
- Good, H. (1985). "The journalism in fiction", en *Journalism Quaterly*, vol. 62, nº 2, pp. 352-357.
- Good, H. (1989). *Outcasts: The Image of Journalists in Contemporary Film*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press.
- Good, H. (1993). *The Journalist as Autobiographer*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press,
- Gordillo, J. L. (1994). *Un poeta satírico del siglo XIX: los sonetos políticos de Manuel del Palacio*. Madrid : Compañía Literaria.
- Gordillo, J. L. (2000). *Vida de Manuel del Palacio con Madrid al fondo*. Valencia: Albatros.
- Guerra, A. (1996). "Alejandro Lerroux. La masonería como oportunidad", en Ferrer Benimelli, J. A. (Coord.). *La masonería en la España del siglo XX / VII Symposium internacional de historia de la masonería española*, Toledo, del 17 al 20 de abril de 1995, pp. 271-286.
- Gullón, G. (1976). *El narrador en la novela del siglo XIX*. Madrid: Taurus.
- Gutiérrez Carbajo, F. (1993). "La escritura autobiográfica de Julio Nombela", en *Escritura autobiográfica: actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral: Madrid, UNED, 1-3 de julio 1992*, pp. 233-240.
- Gutiérrez Carbajo, F. (2003). "Alejandro Sawa: frustración literaria y anticlericalismo" en Actas del Congreso Internacional *La Lengua, la Academia, lo Popular, los Clásicos, los Contemporáneos*, coord. por José Carlos Rovira Soler, Vol. 2, pp. 737-752.
- Gutiérrez Díaz-Bernardo, E. (2010). "Los cuentos de Jacinto Octavio Picón en el contexto de su obra (II): Estética e ideología: la obra crítica", en *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, nº 35, pp. 16-82.
- Gutiérrez Sebastián, R. (2012). "Luces y sombras de Madrid en la narrativa de Pereda", en *Anales de literatura española*, núm. 24, pp. 125-140.
- Haidt, R. (2009). "Flores en Babilonia: los 'gritos' de Madrid y el imaginario urbano hacia 1850", en *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 10, nº 3, pp. 299-318.
- Hamburger, K. (1995). *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor.
- Hamon, P. (1977). "Pour un statut sémiologie du personnage", en Barthes, Roland [et al.] *Poétique du récit*. Paris: Editions du Seuil.
- Hamon, P. (1983). *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*. Ginebra: Droz.
- Hernández Álvarez, V. (1993). "Algunos motivos recurrentes en el género autobiográfico", en Romera, J. L.; Yllera, A.; García-Page, M. y Calvet, R. (Eds.). *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor, pp. 241-245.

- Hernández y Bermúdez, R. (13-2-1884). "Pedro Sánchez. Novela", en *La Discusión*, p. 3.
- Hernández Sandoica, E. (2001). "La historia cultural en España: tendencias y contextos de la última década", en *Cercles: revista d'història cultural* (4), 57-91.
- Hernández Sánchez, E.; López Martínez M. I. y Ramón Sales, E. (1983). "Inestabilidad ortográfica a medidados del siglo XIX (A propósito de tres poemas de José Selgas)", en *Anales de la Universidad de Murcia. Letras*, pp. 143-162.
- Hernando, B. M. (2014). "Robustiana Armiño, la moderada exaltación", en *Arbor*, vol. 190, nº 767.
- Hibbs-Lissorgues, S. (1995). "Práctica del folletín en la prensa católica española", en Magnien, B. (Coord.). *Hacia una literatura del pueblo : del folletín a la novela : (el ejemplo de Timoteo Orbe)*, pp. 46-63.
- Humanes, M. L. (1999). "Nacimiento de la conciencia profesional en los periodistas españoles (1883-1936)", en Barrera, C. (Coord.). *Del gacetero al profesional del periodismo. Evolución histórica de los actores humanos del cuarto poder*. Madrid: Fragua, pp. 41-54.
- Informe Anual de la Profesión Periodística 2014*, Asociación de la Prensa de Madrid. En [http://www.apmadrid.es/images/stories/Informe%20profesion\\_2014\\_def\\_baja.pdf](http://www.apmadrid.es/images/stories/Informe%20profesion_2014_def_baja.pdf). [Última consulta: 22-12-2015].
- J. E. H. (1-1844). "Crónica dramática", en *Revista de España y del extranjero*, pp. 57-64.
- Jouve, V. (1992). *L'effet-personnage dans le roman*. París: Presses Universitaires de France.
- Kalifa, D., Philippe, R.; Thérénty, M. E., y Vaillant, A. (Ed.). (2011). *La civilisation du journal*. París: Nouveau Monde.
- Kant, I. (2005). *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. [Comentarios de H. J. Paton, edición de Manuel Garrido, traducción de Manuel Garía Morente y Carmen García Trevijano]. Madrid: Tecnos.
- Krauss, K. (2009). *En esta gran época. De cómo la prensa liberal engendra una guerra mundial*. Estudio preliminar de Marcelo Burello. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Laguna, A. y Martínez, F. A. (2015). "Pioneros de la industria de la información española", en *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, nº 4, volumen 1, pp. 1-21.
- Lara López, E. (2004). "Historia de la fotografía en España. Un enfoque desde lo global hasta lo local", en *Clío: History and History Teaching*, nº 30.
- Lecarme, J. (1994). "Autofiction: un mauvais genre?". En *Autofictions & Cie, RITM*, 6, Université de Nanterre.
- Laporta Ruiz, F. J. (1974). *Adolfo Posada. Política y sociología en la crisis del Liberalismo español*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo.
- Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. París: Seuil.
- Lévi-Strauss, Claude (1982). *Polémica Lévi-Strauss & V. Propp*. Madrid: Fundamentos.
- Liniers, S. De (2-1-1884). "Pedro Sánchez. Novela de J. M. Pereda", en *La Unión*, pp. 2-3.
- Lissorgues, Y. (1988). "El naturalismo radical: Eduardo López Bago (y Alejandro Sawa)" en Lissorgues, Y. (Ed.). *Congreso Internacional Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Barcelona: Anthropos, pp. 237-253.
- Lissorgues, Y. (1998). "El 'naturalismo radical' : Eduardo López Bago (y Alejandro Sawa)", en Yvan Lissorgues (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, pp. 237-253.

- Lissorgues, Y. (2005). "Leopoldo Alas, Clarín, periodista", en *Leopoldo Alas, Obras completas.VII. Artículos (1882-1890)*. Yvan Lissorgues y Jean-François Botrel (ed.). Oviedo: Ediciones Nobel, pp. 7-49.
- Lissorgues, Y. (2007). *Leopoldo Alas, "Clarín", en sus palabras (1852-1901): biografía*. Oviedo: Nobel.
- Lodge, D. (1998). *El arte de la ficción*. Barcelona: Península, 1998.
- Logan, D. (1934). "An index of *El Laberinto*, a Spanish literary periodical (1843-1845)", en *Bulletin Hispanique*, vol. 36 nº 2, pp. 159-179.
- López Bastarán, M. (1889). *Retórica y Poética o Literatura preceptiva*. Huesca: Establecimiento Tipográfico Oscense.
- López Martín, L. (2009). *Formación y desarrollo del cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. Universidad Autónoma de Madrid. Tesis doctoral dirigida por Eduardo Becerra.
- López Suárez, M. (2008). *Literatura y medios de comunicación*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- López de Zuazo, A. (1995). *Origen y evolución del término periodista*, en *Estudios sobre el mensaje periodístico*, nº 2, Servicio de Publicaciones UCM, Madrid.
- "Los españoles célebres a través del tiempo. Emilio Gutiérrez Gamero" (1930). *La estampa*.
- Lukács, G. (1975). *El alma y las formas y La teoría de la novela*. Barcelona: Grijalbo.
- "Noticias" (26-5-1881). *La Iberia*.
- Madariaga de la Campa, B. (1991). *Pereda, biografía de un novelista*. Santander: Estudio.
- Madariaga de la Campa, B. (2003). *José María de Pereda y su tiempo*. Polanco: Ayuntamiento de Polanco.
- Madariaga de la Campa, B. (2007). "Lecturas y libros de José María de Pereda", en *Altamira. Revista del Centro de Estudios Montañeses*. Tomo LXXIV, Santander, 2007, pp. 85-106.
- Maestro, J. G. (1994). "Semiología del personaje literario: 'La melodramática vida de Carlota-Leopolda.'" *Archivum: Revista de la Facultad de Filología* 44: pp. 447-496.
- Maestro, J. G. (2002). "La recuperación de la semiótica", en M. C. Bobes Naves... [et al.]; introducción, compilación de textos y bibliografía Jesús G. Maestro. *Nuevas perspectivas en semiología literaria*. Madrid: Arco Libros, pp. 11-40.
- Mancera Rueda, A. (2011). "El periodismo en las preceptivas literarias de los siglos XIX y XX", en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 29, pp. 231-250.
- Márquez Padorno, M. (2015). *Miguel Moya Ojanguren. Talento, voluntad y reforma en la prensa española*. Madrid: APM.
- Martín, S. (1993). "Hacia una tipología de las estructuras de la instancia enunciativa en la escritura autobiográfica", en Romera, J. L.; Yllera, A.; García-Page, M. y Calvet, R. (Eds.). *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor, pp. 289-294.
- Martín López, R. (2013). *Ficciones no disimuladas: la narrativa breve de José Fernández Bremón*. Santander: RSMP.
- Martínez, J. A. (2001). "Madrid, 1900: La configuración de una industria cultural", en *Arbor* CLXIX, 666 (Junio 2001), pp. 557-572.
- Martínez Cachero, J. (1953). "Luis Bonafoux y Quintero 'Aramis' contra 'Clarín': (historia de una enemistad literaria)", en *Revista de Literatura*, Tomo 3, nº 5, pp. 99-112.
- Martínez Torrón, D. (2003). "La polémica cervantina de Díaz de Benjumea", en Martínez Torrón, D. (Coord.). *Sobre Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 115-124.

- Martínez de Velasco, E. (15-3-1881). "Excmo Sr. D. Ramón de Navarrete", *La Ilustración española y americana*.
- Martos, C. (1854). *La revolución de Julio en 1854*. Madrid: Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos y de Ciegos. "Protestas de los periodistas"
- Mata Induráin, C. (1999). "Navarro Villoslada, periodista, una aproximación", en *Príncipe de Viana*, vol. 60, nº 217, pp. 597-619.
- Mata Induráin, C. (2010). "Navarro Villoslada y el carlismo: literatura, periodismo y propaganda", en *Imágenes: el Carlismo en las artes. III Jornadas de Estudio del Carlismo. 23-25 septiembre 2009. Estella. Actas*. Gobierno de Navarra, pp. 153-208.
- Mbarga, J. C. (1991). *Alejandro Sawa: Novelística y periodismo*. Madrid: UCM.
- Medina, L. (25-1-1884). "Bibliografía. Novela de D. J. M. De Pereda", en *La Ilustración Católica*, p. 35.
- Medina Martínez, M. J. (2011). "Don Manuel Corral y Mairá, un médico humanista entre los siglos XIX y XX". *Revista 7 esquinas. Centro de Estudios Linarenses*, nº 3, pp. 15-35.
- Melmoux-Moutaubin, M.-F. (2003). *L'écrivain-journaliste au XIXème siècle: un mutant des Lettres*. Saint-Étienne: Éditions des Cahiers intempestifs.
- Menéndez-Onrubia, C. (2013). "Un joven periodista llamado Pérez Galdós: testimonios coetáneos", en X Congreso Internacional Galdosiano, pp. 533-541.
- Merino, J. M<sup>a</sup>. (1993). "Tres documentos sobre la locura de J. L. B.", en Encinar, A. y Percival, A. *Cuento español contemporáneo*. Madrid: Cátedra.
- Minart, G. (2011). *Armand Carrel (1800-1836): l'homme d'honneur de la liberté de la presse*, Paris: L'Harmattan
- Miralles, E. (2006). "Simpatías y antipatías literarias de Pereda", en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, año LXXXII, Santander, pp. 183-208.
- Mongiú, L. (1951). "Crematística de los novelistas españoles del siglo XIX", en *Revista Hispánica Moderna*, año XVII, pp. 111-127.
- Montero, R. (2003). *La loca de la casa*. Madrid: Alfaguara.
- Montesinos, J. F. (1969). *Pereda o la novela idilio*. Méjico: Gráfica Panamericana.
- Monzón, C. (2006). *Opinión pública, comunicación y política*. Madrid: Tecnos.
- Mora y Bolívar, F. (3-5-1879). "Gazapos", *La Unión*.
- Morayta, M. (1915). *Masonería española, páginas de su historia*. Madrid: Establecimiento Tipográfico Pasaje del Comercio.
- Moreno Friginals, M. y Moreno Masó, J. (1993). *Guerra, migración y muerte: el ejército español en Cuba como vía migratoria*. Madrid: Júcar.
- Moscovici, S. (1979). *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Buenos Aires: Huemul.
- Motta, L. (2002). "Il giornalismo vitalista di Alejandro Sawa", en *Artifara*, nº 1, sección *Addenda*, <http://www.artifara.com/rivista1/testi/ASawa.asp> [Última consulta: 10-2-2015]
- Muntaner Mariano, L. (1991). "Medel, Ramón", en *Gran enciclopedia de Mallorca*. Mallorca: PromoMallorca, p. 372.
- Muro, M. A. (2003). "Una sátira sobre la (in)dependencia periodística", en Bretón de los Herreros, M. *La redacción de un periódico* (edición facsímil). Asociación de la Prensa de La Rioja, pp. 35-42.

- Nieto Nuño, M.A. (1993). "Los primeros textos de Pedro Antonio de Alarcón", *Philologia Hispalensis*, nº 8, pp. 163-172.
- Olavarría y Huarte, E. (28-1-1884). "Revista de Madrid", en *La América*, p. 15.
- Olavarría y Huarte, E. (15-2-1884). "Revista de Madrid", en *La América*, p. 15.
- Oleza, J. (2001). "Clarín y la tradición literaria", en *Ínsula*, 659, (*Leopoldo Alas, un clásico contemporáneo (1901-2001)*), pp. 22-25.
- Oliva Bernal, C. (2004). *La verdad sobre el personaje teatral*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Ortiz de Andrés, M. A. (1993). *Masonería y democracia en el siglo XIX: el Gran Oriente Español y su proyección político-social (1888-1896)*. Madrid: UPCO.
- Ortega, M. L. (2005). "Algunas noticias del editor madrileño Miguel Guijarro y de sus colaboraciones con Francisco Ortego", en Desvois, J. M. (Coord.). *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo : homenaje a Jean-François Botrel*. Burdeos: Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, pp. 151-164.
- Ortega, M. L. (2008). "Amalia Domingo Soler: La escritura Plus ultra, entre deseo y comunicación", en Fernández, P. y Ortega, M. L. *La mujer de letras o la letraherida: discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*. Madrid: CSIC, pp. 221-242.
- Ortega Munilla, J. (24-12-1883). "Una novela y un drama. Pedro Sánchez", en *El Imparcial*, p. 3.
- Ossorio y Bernard, Manuel (1904). *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Imprenta y litografía de J. Palacios.
- Ovilo, M. (1859). *Manual de Biografía y Bibliografía de escritores españoles del siglo XIX*. París : Librería de Rosa y Bouret.
- Pageard, R. (2002). "Le témoignage de Julio Nombela (1836-1919) d'après ses *Impresiones y recuerdos* (1909-1912)", en Ortega, M. L. (Ed.). *Escribir en España entre 1840 y 1876*. Madrid: Visor, pp. 123-138.
- Pagés y Hervás, J. (1902). *Gran Diccionario de la Lengua Castellana*. Madrid: Sucesores de Ribadeneyra.
- Palenque, M. (1996). "Entre periodismo y literatura: indefinición genérica y modelos de escritura entre 1875 y 1900", en *Del Romanticismo al Realismo: Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX* (Barcelona, 24-26 de octubre de 1996). Edición a cargo de Luis F. Díaz Larios, Enrique Miralles. Disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-romanticismo-al-realismo-actas-del-i-coloquio-de-la-sociedad-de-literatura-espanola-del-siglo-xix-barcelona-2426-de-octubre-de-1996--0/html/ff19415e-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_131.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-romanticismo-al-realismo-actas-del-i-coloquio-de-la-sociedad-de-literatura-espanola-del-siglo-xix-barcelona-2426-de-octubre-de-1996--0/html/ff19415e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_131.html) [Consultado el 20-9-2015]
- Palenque, M. (2002). "Carlos Frontaura, escritor y empresario: su obra literaria y periodística: el Cascabel", en Ortega, M. L. (Coord.). *Escribir en España entre 1840 y 1876*. Madrid: Visor, pp. 163-200.
- Palau, A. (1955). "Martí Navarre, Juan Bautista", *Manual del Librero Hispanoamericano*, tomo 8, p. 243.
- Palau, A. (1961). "Pérez Calvo, Juan", *Manual del Librero Hispanoamericano*, tomo 13, p. 37.
- Palomo, M. P. (2008). "Periodismo/Literatura (notas de aproximación)", en *Rapsoda. Revista de Literatura*, 0, junio, en [http://www.ucm.es/info/rapsoda/inhonorem/palomo\\_periodismo.pdf](http://www.ucm.es/info/rapsoda/inhonorem/palomo_periodismo.pdf) [Última consulta: 20-9-2015]
- Palomo, P. (1997). *Movimientos literarios y periodismo en España*. Madrid: Síntesis.
- Pardo Bazán, E. (1989). *La cuestión palpitante [1883]* (edición, introducción, notas y apéndice de J. M. González Herrán), Barcelona: Anthropos.



- Pardo Bazán, Emilia (17-3-1884). "El Pedro Sánchez, de Pereda", en *El Liberal*, p. 2.
- Paredes Núñez, J. (1979). *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*. Granada: Universidad de Granada.
- Paredes Núñez, J. (1983). *La realidad gallega en los cuentos de Emilia Pardo Bazán*. La Coruña: Ediciós do Castro.
- Paredes Núñez, J. (1986). *Algunos aspectos del cuento literario (Contribución al estudio de su estructura)*. Granada: Universidad de Granada.
- Paredes Núñez, J. (1988). "Del cuento y sus desenlaces", en *Lucanor. Revista del cuento literario*, mayo, pp. 103-114.
- París, L. (s.f.). *Gente nueva: crítica inductiva*. Madrid: Imprenta Popular.
- Patiño Eirín, C. (2002). "Un romántico que anticipa el canon realista: Salas y Quiroga y El dios del siglo", en Díaz Larios, L. F., Gracia, J., Martínez Cachero, J. M., Rubio Cremades, E. y Trueba Mira, V. (Eds.). *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX : II Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 20-22 de octubre de 1999)*, pp. 322-333.
- Patiño Eirín, C. (2009). "Un cuento de Pardo Bazán olvidado, el 'pendant' de 'Travesura pontificia': 'Travesura negra' o cómo se germina un cuento", en *La Tribuna: cadernos de estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, nº 7, pp. 373-385.
- Pattison, W. (1965). *El naturalismo español: historia externa de un movimiento literario*. Madrid: Gredos.
- Pedraza, F. y Rodríguez, M. (2012). *Las épocas de la literatura española*. Barcelona: Ariel.
- Peña Acuña, B. (2013). *El periodista en imágenes de cine*. Madrid: Visión Libros.
- Peláez, V. Mariano Pina Domínguez en *La parodia teatral en España*. [http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/parodia/autor\\_pinadominguez.shtml](http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/parodia/autor_pinadominguez.shtml). [Última consulta: 5-11-2015].
- Peláez López, J. V. (1999). "Una profesión de riesgo: el periodista y su entorno durante la Restauración (Palencia, 1875-1923)", en Barrera, C. (Coord.). *Del gacetero al profesional del periodismo. Evolución histórica de los actores humanos del cuarto poder*. Madrid: Fragua, pp. 77-84.
- Pelletteri, O. (2005). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. Buenos Aires: Galerna.
- Pereda y Torres Quevedo, M. F. y Sánchez Reyes, E. (1953). *Epistolario de Pereda y Menéndez Pelayo*. Santander: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Pereda, J. M. (1964). "Los zánganos de la prensa", en *Obras Completas. Tomo I*. Madrid: Aguilar, pp. 85-91.
- Pereda, J. M. (1964). "Recortes", en *Obras Completas. Tomo I*. Madrid: Aguilar, pp. 187-189.
- Pereda, J. M. (1964). "Luz radiante", en *Obras Completas, Tomo I*. Madrid: Aguilar, pp. 732-735.
- Pereda, J. M. (1990b). "Esbozo", en *Obras Completas. Tomo II*. Madrid: Aguilar, pp. 1424-1429.
- Pérez Alcalá, E. (2007). "José Venegas, periodista: su etapa en *El Liberal*", en *Elucidario: Seminario Bio-bibliográfico Manuel Caballero Venzalá*, nº 4, pp. 79-92.
- Pérez Escrich, E. (1864). *El frac azul. Episodios de un joven flaco*. Madrid: Establecimiento tipográfico-literario de Manini Hermanos.
- Pérez Gutiérrez, F. (1985). "¿Por qué Pedro Sánchez? (La salida de Pereda hacia adentro)", en *Nueve lecciones sobre Pereda*. Santander: Institución Cultural de Cantabria, pp. 91-118.
- "Periódicos" (1876). *El práctico de Sevilla*.

- Phillips, A. (1976). *Alejandro Sawa. Mito y realidad*. Madrid: Turner.
- Phillips, A. (1986). "Algo más sobre la bohemia madrileña", en *Anales de Literatura Española*, núm. 4 (1985), Alicante, Universidad, Departamento de Literatura Española, pp.327-362.
- Phillips, A. (1988). "Apuntes para el estudio de la bohemia en algunas novelas modernas, en *Anales de Literatura Española*, núm. 6 (1988), Alicante, Universidad, Departamento de Literatura Española, pp. 391-442.
- Picos Freire, J. A. (1993). *Imagen ideal e imagen efectiva del periodista español*. Tesis defendida en la Facultad de Ciencias de la Información y dirigida por el profesor Felicísimo Valbuena.
- Pinson, G. (2010). "Le reporter fictif 1863-1913", en Pinson, Guillaume y Thèrenty, Mrie-Eve (coord.). *L'invention du reportage*. Saint-Étienne: Association "Les Amis de Jules Vallès".
- Pinson, G. (2011). "Travail et sociabilité", en Kalifa, D., Philippe, R.; Thèrenty, M. E., y Vaillant, A. (Eds.). (2011). *La civilisation du journal*. Paris: Nouveau Monde, pp. 653-666.
- Pinson, G. (2012). *L'imaginaire médiatique. Histoire et fiction du journal au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Classiques Garnier.
- Pizarroso Quintero, A. (2010). "El periodismo en el primer tercio del siglo XX", en *Arbor*, nº 186, pp. 45-54.
- Planche, G. (1832). "La journée d'un journaliste", en *Paris ou le livre des cent-et-un*, tomo IV, París: Ladvocat, pp. 287-334.
- "Plaza de toros de Madrid" (5-6-1896). *El Toreo*.
- Poe, E. D. (2010). *El escarabajo de oro y otros cuentos; Método de composición*. Traducción de Rafael Cansinos-Assens y Enrique L. de Verneuil. Buenos Aires: Losada.
- Polizzi, A. (2013). "El humorismo en el discurso periodístico: la Crónica general (1884-1905) de José Fernández Bremón", en Giné Janer, M., Palenque, M. y Goñi Pérez, J. M. *La recepción de la cultura extranjera en La Ilustración Española y Americana (1869-1905)*. Berna: Peter Lang, pp. 51-64.
- Polti, Georges (1898). *Les trente-six situations dramatiques*. Paris: Édition du Mercure de France.
- Popovic, P. (2008). *Imaginaire social et folie littéraire*. Montréal: Presses de l' Université de Montréal.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.
- Prieto, J. H. (1990). "José Paúl y Angulo, Parlamentario", en *Trocadero: Revista de historia moderna y contemporanea*, nº 2, pp. 193-216.
- Propp, V. (2009). *Morfología del cuento*. Madrid: Akal.
- Pueblo Isla, C. (2006). *La representación de la mujer en la narrativa de Alejandro Sawa*. Madrid: Libertarias-Prodhuvi.
- Puertas Moya, F. E. (2004). *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*. Logroño: Universidad de La Rioja.
- Quirk, R. (2013). "Reappearing Characters in the Works of Pereda", en *Hispanófila*, vol. 167, nº 167, pp. 23-37.
- Raisson, H. (1829). *Code du littérature et du journaliste par un entrepreneur littéraire*. París: L'Huillier.
- Raskin, V. (1985). *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht-Boston-Lancaster-Tokyo: D. Reidel Publishing Company.
- Real Academia Española (1729). *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o*

*refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*. Tomo segundo. Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro.

Real Academia Española (1780). *Diccionario de la lengua castellana*. Madrid: Imprenta de Joaquín Ibarra.

Real Academia Española (1869). *Diccionario de la lengua castellana*. Madrid: Imprenta de don Manuel de Ribadeneyra.

Real Academia Española (1880). *Gramática de la Lengua Castellana*, Madrid: Imprenta de G. Hernando.

Real Academia Española (1884). *Diccionario de la lengua castellana*. Madrid: Imprenta de D. Gregorio Hernando.

Real Academia Española (1914). *Diccionario de la lengua castellana*. Madrid: Imprenta de los Sucesores de Hernando.

Real, E. (2005). "Periodismo: ¿Oficio o profesión?", en el libro colectivo *Reflexiones en torno a la Libertad de Empresa Informativa (Libro homenaje al profesor Pedro Fariás García)*, Departamento de Periodismo IV (Empresa Informativa), Facultad de Ciencias de la Información, UCM, pp. 541-564.

Real, E. (2009). "La identidad del periodista en el futuro Estatuto profesional, entre la confusión y la desprofesionalización", en *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 15, Servicio de Publicaciones UCM, pp. 95-118.

Requate, J. (1995). *Journalismus als Beruf. Die Entstehung des Journalistenberufs im 19. Jahrhundert Deutschland im internationalen Vergleich*. Tübingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Requeijo, P. (2013). "El profesional de los medios en el cine de los últimos años", en *Vivat Academia*, nº 122, pp. 54-79.

Retana, W. (1895). *El periodismo filipino*. Imp. de la Viuda de M. Minuesa de los Ríos.

*Revue de Paris* (1836). Bruselas: H. Dumont.

Reyero, C. (1984). "Noticias biográficas y artísticas del pintor caudetano Cosme Algarra, último director del Museo Nacional de la Trinidad", en *Congreso de historia de Albacete: 8-11 de diciembre de 1983*. Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel", pp. 553-572.

Ricardou, J. (1971). *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris: Editions du Seuil.

Rigo y Amat (1855). *Diccionario de los políticos o verdadero sentido de las voces y frases más usuales entre los mismos*. Madrid: F. Andrés y cía.

Robbe-Grillet, A. (1965). *Por una novela nueva*. Barcelona: Seix Barral.

Robert, R. (1863). *El Saladero de Madrid. Su historia, sus costumbres, su estadística, su organización*. Barcelona: López Benagosi.

Robin, C. N. (2009). "Cristóbal de Castro y Rusia: 1904-1905. Cristóbal de Castro periodista", en *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine. De 1808 au temps présent*, disponible en <http://ceec.revues.org/2998> ; DOI : 10.4000/ceec.2998 [Última consulta: 6-11-2015].

Rodríguez Gutiérrez, B. (2012). "Ramón de Navarrete y Misterios del corazón (1845): ciudad del lujo y del glamour", en *Anales de Literatura Española*, nº 24, pp. 43-66.

Rodríguez Marín, R. (1997). "Teoría de la lengua y práctica narrativa en los relatos breves de Clarín", en Frölicher, P. y Güntert, G. *Teoría e interpretación del cuento*. Berlín: Peter Lang, pp. 279-296.

Roldán, C. P. (1999). "La prensa republicana madrileña durante el siglo XIX: La Igualdad y El Combate como ejemplos de periódicos republicanos", en *Historia y comunicación Social*, nº 4, pp. 317-340.

- Romera Castillo, J. (1987). "Análisis semiótico de un cuento de Clarín: El viejo y la niña", en *Clarín y La Regenta en su tiempo. Actas del Simposio Internacional, Oviedo, 1984*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 897-910.
- Romera Castillo, J. (1997). "Panorama del análisis semiótico del cuento en España", en Fröhlicher, P. y Güntert, G. (Eds.). *Teoría e interpretación del cuento*. Berlín: Peter Lang, pp. 103-123.
- Romera Castillo, J. (2004). Actualidad y formas lingüísticas de la escritura autobiográfica en la España actual. In *Atti del XXI Convegno [Associazione Ispanisti Italiani]: Salamanca 12-14 settembre 2002* (pp. 9-36). Associazione Ispanisti Italiani, AISPI.
- Romera Castillo, J. (2006). *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*. Madrid: Visor.
- Romera Valero, A. (2003). *Vida y obra de Félix Mejía*. Universidad de Castilla la Mancha. Tesis doctoral dirigida por Joaquín González Cuenca.
- Romera Valero, A. (2010). "La trayectoria periodística de Félix Mejía durante el trienio liberal. Primera parte: de La Colmena y la Periódico-manía a El Cetro Constitucional (1820-1821)", en *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*, nº 16, pp. 358-392.
- Romero Tobar, L. (1987). "Prensa periódica y discurso literario en la España del siglo XIX", en *La prensa española durante el siglo XIX. Jornadas de especialistas en prensa regional y local (1a. 1985. Almería)*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 93-103.
- Romero Tobar, L. (1994). *Panorama crítico del romanticismo español*. Madrid: Castalia.
- Romero Tobar, L. (2013). "Mariano José de Larra", en Romero Tobar, L. (Coord.). *Temas literarios hispánicos I*. Zaragoza: Prensas Universitarias, pp. 143-151.
- Rota, I. y Servén, C. (Eds.). *Escritoras españolas en los medios de prensa (1868-1936)*, Madrid, Renacimiento: 2013.
- Rubio Cremades, E. (1978). *Costumbrismo y folletín: vida y obra de Antonio Flores*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos.
- Rubio Cremades, E. (1984). "La Periódico-manía y la prensa madrileña en el Trienio Liberal (I)", en *Anales de Literatura Española*, nº 3, pp. 429-446.
- Rubio Cremades, E. (1985). "La Periódico-manía y la prensa madrileña en el Trienio Liberal (II)", en *Anales de Literatura Española*, nº 4, pp. 383-414.
- Rubio Cremades, E. (1995). "Costumbrismo. Definición, cronología y su relación con la novela". *Siglo diecinueve: (Literatura hispánica)*, nº 1, Valladolid: Diputación, pp. 7-25.
- Rubio Cremades, E. (1998). "Tipos ausentes en Los españoles pintados por sí mismos: Doce españoles de brocha gorda", en *Del romanticismo al realismo: actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*. Universitat de Barcelona, pp. 301-306.
- Rubio Cremades, E. (2000a). "Visión y análisis de la prensa en Memorias de un setentón de Ramón Mesonero Romanos", en *Anales de Literatura Española*. Universidad de Alicante, 14, pp. 201-212.
- Rubio Cremades, E. (2000b). "Afinidades entre el género cuento y el cuadro de costumbres: Carlos Frontaura", en *El Cuento español en el siglo XIX: autores raros y olvidados*. Lleida. pp. 89-101.
- Rubio Cremades, E. (2002). "La figura del escritor en los artículos de costumbres", en Ortega, M. L. *Escribir en España entre 1840 y 1876*. Madrid: Visor, pp. 81-92.
- Rubio Cremades, E. (2003). "La publicación de *La Risa* en el contexto de la prensa satírica y festiva de la primera mitad del siglo XIX", en *Literatura y periodismo: la prensa como espacio creativo: Congreso de*

*Literatura Española Contemporánea* (16º. 2002. Málaga). Asociación para el Estudio, Difusión e Investigación de la Lengua y Literatura Españolas, pp. 93-115.

Rubio Cremades, E. (2008). "El crimen de Villaviciosa", de Ramón de Navarrete: entre la crónica de sociedad y el relato de misterio", en *Anales de literatura española* nº 20, pp. 285-301.

Rubio Cremades, E. (2013a). "Hispanoamérica y España a mediados del siglo XIX: El editor Francisco de Paula Mellado y la *Revista Española de Ambos Mundos*", en *Anales*, 25, pp. 317-339.

Rubio Cremades, E. (2013b). "La polifacética labor periodística de Rafael Altamira (1866-1951): un modelo paradigmático", en *Studi Ispanici*, nº 38 (Ejemplar dedicado a: Periodismo y literatura hispánica), pp. 239-254.

Rubio Jiménez, J. (1989). "Melodrama y teatro político en el siglo XIX. El escenario como tribuna política", en *Castilla: Estudios de literatura*, nº 14, pp. 129-149.

Rubio Marín, M. C. (1984). "Biografía de Eusebio Blasco", *Cuadernos de Aragón*, nº 18-19, pp. 185-199.

Rueda Lafond, J. C., Galán Fajardo, E. y Rubio Moraga, A. L. (2014). *Historia de los medios de comunicación*. Madrid: Alianza Editorial.

Ruellan, D. (2007). *Le journalisme ou le professionalisme du flou*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.

Ruiz Acosta, M. J. (1999). "Prensa y profesión informativa: la visión de los periodistas sevillanos de principios del siglo XX", en Barrera, C. (Coord.). *Del gacetero al profesional del periodismo. Evolución histórica de los actores humanos del cuarto poder*. Madrid: Fragua, pp. 69-76.

Ruiz Gurillo, L. (2012). *La lingüística del humor en español*. Madrid: Arco Libros.

Ruiz-Ocaña Dueñas, E. (2004). *La obra periodística de Emilia Pardo Bazán en La Ilustración Artística de Barcelona (1895-1916)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Saiz, M. D. (1996). *Historia del periodismo en España. 1. Los orígenes. El siglo XVIII*. Madrid: Alianza.

Saiz, M. C. y Seoane, M. C. (1998). *Historia del periodismo en España. 3. El siglo XX: 1898-1936*. Madrid: Alianza.

Saiz, M. C. y Seoane, M. C. (2007). *Cuatro siglos de periodismo en España [Texto impreso] : de los "avisos" a los periódicos digitales*. Madrid: Alianza.

Salaverría, R. (1997). Aproximación a los orígenes de la preceptiva sobre escritura periodística (1840-1940), en *Comunicación y Sociedad*, X(1), pp. 61-94.

Salinas, P. (1970). "El problema del Modernismo en España o un conflicto entre dos espíritus", *Literatura Española. Siglo XX*. Madrid: Alianza, pp. 13-18.

Salvá, V. (1846). *Nuevo Diccionario de la Lengua Castellana*. París: Librería de Don Vicente Salvá.

Sanmartín Bastida, R. (2002). *Imágenes de la Edad Media. La mirada del Realismo*. Madrid: CSIC.

Sánchez de León, M. J. (2004). "Prensa periódica y crítica literaria", en Álvarez Barrientos, J. (ed.). (2004). *Se hicieron literatos para ser políticos. Cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VIII*. Universidad de Cádiz, pp. 25-62.

Sampedro, D. (1982). *Obras completas II. Cárcel de amor. Edición de Keith Whinnom*. Madrid: Castalia.

Santamaría, L. y Casals, M. J. (2000). *La opinión periodística. Argumentos y géneros para la persuasión*. Madrid: Fragua.

Santiáñez-Tio, N. (1995). "La dimensión intertextual de Pedro Sánchez", en *Romanische Forschungen*, vol. 7, nº 3, pp. 343-367.

- Santiáñez-Tió, N. (1995). "El héroe decadente en la novela española moderna" (1842-1912)", en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, año 71, pp. 179-216.
- Sedano, E. (1996). "Ventura de la Vega, traductor teatral", en *Estudios de Investigación Franco-Española*, nº 13, pp. 39-48.
- Seoane, M. C. (1977). *Oratoria y periodismo en la España del siglo XIX*. Madrid: Castalia.
- Seoane, M. C. (1996). *Historia del periodismo en España. 2. El siglo XIX*. Madrid: Alianza.
- Sierra Sánchez, J. (2014). *El periodista observado. Cine sobre informadores*. Madrid: Vision Net.
- Simón Palmer, M. C. (1986). "La ocultación de la personalidad de las escritoras en el siglo XIX", en *AIH Actas IX*.
- Sobejano, G. (1986). "Testimonio y poema en la novela española contemporánea", en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid: Istmo, pp. 89-115.
- Sobejano, G. (1991). *Clarín en su obra ejemplar*. Madrid: Castalia.
- Sobejano, G. (2007). *Clarín crítico, Alas novelador. (Catorce estudios)*. Murcia: Real Academia Alfonso X El Sabio.
- Soria Moya, M. (2003). *Adolfo Posada: Teoría y práctica política en la España del siglo XIX*. Valencia: Universidad de Valencia [Tesis doctoral dirigida por Mariano Peset].
- Souriau, Étienne (1970). *Les deux cent mille situations dramatiques*. Paris: Flammarion.
- Spang, K. (1991). *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona: Eunsia.
- Suárez Cortina, M. (2001). "Élites republicanas y periodismo", en Aubert, P. y Desvois, J. M. *Les élites et la presse en Espagne et en Amérique latine: des Lumières à la seconde guerre mondiale*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 67-87.
- Texier, E. (1854). *Paris-Journaliste, par les auteurs des Mémoires de Bilboquet, Série Les Petits Paris*. Paris: Taride.
- Thèrenty, M. E. (2003). *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*. París: Honoré Champion.
- Thion Soriano-Mollá, D. (1998). "Gente nueva versus Gente vieja: Martínez Ruiz y los hijos del siglo del Modernismo", en Azorín et la Génération de 1898 : IVème colloque international, Pau, Saint-Jean-de-Luz, 23, 24, 25 octobre 1997, Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, Faculté des Lettres, Langues et Sciences Humaines, pp. 147-168.
- Thion Soriano-Mollá, D. (2000). "La gente nueva del fin de siglo", en Florencio Sevilla Arroyo, Carlos Alvar Ezquerro (coords.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de junio de 1998*, vol. 2, pp. 425-433.
- Thion Soriano-Mollá, D. (2013). *Emilia Pardo Bazán: la forja de una periodista*, en Servén Díaz, M. C. y Rota I. (coord.). *Escritoras españolas en los medios de prensa, 1868-1936*, Madrid: Renacimiento, pp. 349-372; Ezama, M. A. (2007). "Emilia Pardo Bazán revistera de salones: Datos para una historia de la crónica de sociedad", en *Espéculo*, 37, disponible en <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero37/epbazan.html>. [Última consulta: 9-10-2015].
- Tietz, M. (1985). "Frédéric Moreau, doctor Faustino und Pedro Sánchez oder das Scheitern der Männlichkeit", en *Romanische Literaturbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert*, Festschrift für Franz Rauhut zum 85. Geburtstag. Hg. v. Angel San Miguel, Richard Schwaderer und Manfred Tietz. Tübingen, pp. 319-334.

- Timoteo Álvarez, J. (1986). "Estructura subterránea de la prensa en la Restauración", en Otero, L. E. y Bahamonde, A. (Eds.). *Madrid en la sociedad del siglo XIX: [I Coloquio de Historia Madrileña]*. Vol. 1, pp. 229-248.
- Todorov, T. (1978). *Poétique de la prose*. Paris: Éditions du Seuil.
- Todorov, T. (1988). "Las categorías del relato literario", en *Análisis estructural del relato*. París: Editions du Seuil, pp. 159-195.
- Tomachevski, B. (1982). *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal.
- Torrente Ballester, G. (1982). *Ensayos críticos*. Barcelona: Destino.
- Torres Corominas, E. (2010). "Catalina, Mariano", en *Diccionario Biográfico de la Real Academia de Historia*, pp. 757-758.
- Truxa, S. (1986-1987). "El laberinto carcelario de Ciges Aparicio", en *Anales de Literatura Española*, nº 5, pp. 512-532.
- Tuñón de Lara, M. (2010). *La España del siglo XIX. Volumen 2*. Madrid: Akal.
- Vaillant, A. (2011). "Le sujet", en Kalifa, D., Philippe, R.; Thérenty, M. E., y Vaillant, A. (Eds.). *La civilisation du journal*. Paris: Nouveau Monde, pp. 1543-1552.
- Vallés Calatrava, J. R. (2008). *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Frankfurt am Main: Ververt.
- Van den Dungen, P. (2011). "Organisation des rédactions", en Kalifa, D., Philippe, R.; Thérenty, M. E., y Vaillant, A. (Eds.). *La civilisation du journal*. Paris: Nouveau Monde, pp. 615-652.
- Varela Jácome, B. (2000). *Renovación de la novela en el siglo XX*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- "Variedades" (1857, 26 de marzo). *La España*, pp. 3-4.
- Vera y González, E. (1881). *La esclavitud en sus relaciones con el estado social de los pueblos*. Toledo : Imp. y Librería de Fando e Hijo.
- Vera y González, E. (1886). *Pi i Margall y la política contemporánea*. Barcelona: Evaristo Ullastres.
- Vera y González, E. (1890). *Sueños de opio*. Madrid: Dionisio de los Ríos.
- Vera y González, E. (1892). *Nociones de geografía histórica*. Madrid: Saturnino Calleja.
- Vera y González, E. (1892). *Nociones de geografía astronómica*. Madrid: Saturnino Calleja.
- Vera y González, E. (1904). *La estrella del Sur*. Buenos Aires: La Sin Bombo.
- Vercier, B. (1975). "Le mythe du premier souvenir", *Revue d'histoire littéraire de France*, vol. 6, pp. 1029-1046.
- Vidal Ortuño, J. M. (2007). *Los Cuentos de José Martínez Ruiz, Azorín*. Murcia: Universidad.
- Vigara Tauste, A. (1994). *El chiste y la comunicación lúdica: lenguaje y praxis*, Madrid: Ediciones Libertarias.
- Vila-San-Juan, J. L. (1999). *La Vida y la época de Amadeo I: el Rey Caballero*. Barcelona: Planeta.
- Villanueva, D. (1990). "La recuperación del personaje", en Mayoral, Marina. *El personaje novelesco*. Madrid: Cátedra, pp. 19-34.
- Ynduráin, D. (2012). *Personaje y abstracción*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Ynduráin, D. (1984). "Las cartas de Laureola (beber cenizas)", en *Edad de Oro*, 111, pp. 299-309.

- Unamuno, M. (1990). *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. (Edición de Ciriaco Morón Arroyo). Madrid: Espasa Calpe.
- Urzainqui, I. y Ruiz, A. (1982). *Periodismo e ilustración en Manuel Rubín de Celis*. Oviedo: Centro de Estudios del Siglo XVIII.
- Urzainqui, I. (1995). "Un nuevo instrumento cultural. La prensa periódica", en Álvarez Barrientos, J., Lopez, F. y Urzainqui, I. *La república de las letras en la España del siglo XVIII*. Madrid: CSIC, pp. 125-216.
- Urzainqui, I. (2003). "La república periodística al filo del 800", en Morales Moya (coord.). *1802. España entre dos siglos. Sociedad y Cultura*, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 321-350.
- Vega Rodríguez, P. (2006). *Carolina Coronado (1820-1911)*. Madrid: Ediciones del Orto.
- Vega Rodríguez, P. (2014). "Periodismo y empresa periodística: el Cádiz de Patrocinio de Biedma". *Arbor*, 190 (767). Disponible en <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2014.767n3014> [Última consulta: 1-12-2015].
- Versteeg, M. (2003). "La pluma de hacer pesetas: las contribuciones de Leopoldo Alas Clarín al semanario *Madrid Cómic*", en *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 80, nº 5, pp. 555-572.
- Versteeg, M. (2011). *Jornaleros de la pluma. La (re)definición del papel del escritor-periodista en la revista "Madrid Cómic"*. Madrid: Iberoamericana.
- Wellek, R. y Warren, A. (1974). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.
- Woodall, D. M. (2013). *Princes & paupers : the art of Jacques Callot*. Yale University Press.
- Zamacois, E. (2014). *Cortesanas, bohemios, asesinos y fantasmas*. Introducción y selección de Gonzalo Santonja. Madrid: Fundación Banco Santander.
- Zavala, I. (1974). *Fin de Siglo: Modernismo, 98 y Bohemia*. Nº 54. Madrid: Cuadernos para el diálogo.
- Zerolo, E. (1895). *Diccionario enciclopédico de la lengua castellana*. París: Garnier.

#### REFERENCIAS WEB:

- Aguilar, M. A. (2009). "Memorialismo y prensa", conferencia disponible en <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=22618&l=2>. [Última consulta: 10-9-2015].
- Asociación de la Prensa de Madrid, "Secretarios generales: siglos XIX y XX": <http://www.apmadrid.es/apm/secretarios-generales/secretarios-generales-siglos-xix-y-xx>. [Última consulta: 9-5-2015].
- Bellati, G. "Le journalisme sur la scène, entre comédie de mœurs et vaudeville", *Médias 19*, Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty (dir.), *Presse et scène au XIXe siècle, Presse en scène*. En <http://www.medias19.org/index.php?id=4810>. [Última consulta: 15-10-2015].
- Catalina, Mariano, en Real Academia de la Lengua: <http://www.rae.es/academicos/mariano-catalina>. [Última consulta: 11-3-2015].
- Fernández, P. (1999). La editorial Garnier de París y la difusión del patrimonio bibliográfico en castellano en el siglo XIX, en *Tes philias tade dora : miscelánea léxica en memoria de Conchita Serrano*, pp. 603-612. Disponible en <http://digital.csic.es/bitstream/10261/12490/1/20090317093606115.pdf> [Última consulta: 10-9-2015].
- GICES XIX, *El cuento en la prensa periódica del siglo XIX* (Universidad de Barcelona): <http://gicesxix.uab.es> [Última consulta: 20-12-2015].



Gracia, J. (Coord.). "Las máscaras de un género. Literatura y autobiografía en la España Contemporánea. Ciclo de conferencias. 3, 15, 20, 22, 27 y 29 octubre 2009. Disponible en <http://www.march.es/conferencias/detalle.aspx?p5=2743&l=2> [Última consulta: 10-9-2015].

Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España: <http://hemerotecadigital.bne.es/index.vm> [Última consulta: 10-1-2016].

IJPC, *The Image of the Journalist in the Popular Culture*: <http://ijpc.uscannenberg.org> [Última consulta: 3-12-2015].

Juncadella i Ballbé, D. En *enciclopèdia.cat*: <http://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0035064.xml>). [Última consulta: 10-9-2015].

Jurado Zafra, P. "Flores, Antonio", en GICES XIX: <http://gicesxix.uab.es/showAutor.php?idA=317> [Última consulta: 10-11-2015].

López García, F. (2011). "La autobiografía festiva en verso y el canon autobiográfico", en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, nº 47. En <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero47/autobiog.html> [Última consulta: 3-5-2015].

López Zazo, R. (2010). "La actividad editorial de Francisco de Paula Mellado", en <http://eprints.ucm.es/13759/1/TEXTOTFMDefinitivo.pdf>. [Última consulta: 29 de abril de 2015].

Médias19: <http://www.medias19.org> [Última consulta: 2-11-2015].

Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española, en <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle> [Última consulta: 11-10-2015].

Pereda, José María: espacio dedicado al autor en Biblioteca Virtual Cervantes: [http://bib.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/pereda/index.shtml](http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/pereda/index.shtml). [Última consulta: 15-10-2014].

Pont, J. "Carlos Rubio". <http://gicesxix.uab.es/showAutor.php?idA=243>. [Última consulta: 2-11-2015].

Rubio Cremades, E. "Ramón Mesonero Romanos", en Biblioteca Virtual Cervantes: [http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib\\_autor/mesonero/pcuartonivel639a.html?autor=mesonero&conten=presentacion](http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/mesonero/pcuartonivel639a.html?autor=mesonero&conten=presentacion) [Última consulta: 2-11-2015].

## ÍNDICE DE NOMBRES

Abelardo de Carlos .....	334
Albareda .....	328, 329, 684
Alejandro Ber .....	412, 413, 425, 631, 645, 656
Álvarez .....	37, 38, 39, 40, 177, 184, 214, 227, 230, 243, 262, 294, 600
Andueza .....	38, 41, 66, 68, 70, 71, 73, 75, 76, 80, 81, 86, 87, 93, 97, 101, 105, 109, 111, 136, 173, 448
Aprendiz del N .....	135, 137
Araus .....	296, 297, 308
Ariza .....	73, 78, 79, 86, 354, 677
Armiño .....	407, 412, 435, 436, 686
Azorín .....	344, 345, 564, 597, 598, 606, 623
Bark .....	561, 624, 681
Baró .....	227, 229
Baroja .....	344, 345, 348, 623, 624, 683, 685
Benot .....	50, 201, 202, 211
Blas Pérez .....	148, 153
Blasco... ..	157, 158, 201, 255, 257, 266, 280, 281, 289, 292, 297, 308, 317, 343, 408, 413, 421, 684, 688
Bonafoux .....	259, 260, 312, 313, 328, 344, 597
Bounafoux .....	260
Bretón .....	9, 38, 372, 373, 374, 402, 403, 404, 690
Bueno .....	293, 298, 409, 413, 423, 521, 522, 526, 552, 571, 602, 623, 689
Calvo .....	165, 176, 180, 182, 183, 184, 186, 295, 320, 486, 634
Cañamaque .....	21, 115, 329, 330, 513, 636, 650, 658
Castro .....	139, 140, 162, 210, 251, 656
Castrovido .....	269, 294
Cazabán .....	227, 229, 233, 236
Chacel .....	155
Ciges .....	262, 263, 293, 294, 311, 312
Clarín .....	47, 94, 128, 129, 259, 335, 336, 342, 343, 344, 357, 408, 409, 410, 412, 413, 420, 421, 422, 423, 427, 428, 429, 430, 433, 452, 455, 456, 457, 461, 464, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 488, 490, 493, 495, 500, 502, 503, 504, 506, 507, 516, 596, 597, 599, 639, 678, 680, 686, 687, 688, 689
Conde de Salazar .....	680
Coronado .....	679
Cuartero .....	412, 687
de la Vega .....	9, 92, 102, 366, 371, 377, 629, 643, 690

de las Casas .....	304, 412, 413, 427, 689
del Palacio.....	191, 342
Delgado.....	44, 129, 164, 262
Díaz de Benjumea .....	67, 69, 78, 81, 83, 87, 90, 99, 108, 657
Dicenta .....	298, 409, 410, 413, 414, 415, 416, 560, 684, 689
Dos bachilleres y un dómine .....	171
Eguilaz.....	9, 32, 90, 91, 382, 383, 406, 691
Entrala.....	91, 99, 166, 297, 421, 633, 636, 647, 657, 679
Escobar 124, 138, 158, 193, 241, 259, 264, 268, 272, 277, 278, 291, 300, 302, 305, 306, 317, 328, 346, 348, 541	
Fernández Bremón.....	151, 214, 409, 412, 413, 431, 434, 658, 684, 687, 688
Fernández Flórez .....	22, 36, 112, 216, 289
Fernández y González.....	66, 75, 81, 111, 123, 332, 658
Flores García .....	258, 264, 267, 289, 300, 309, 313, 320, 341, 346
Freytag .....	56, 405
Frontaura .....	190, 261, 296, 303, 304, 306, 342, 659, 684, 731
Fuente .....	8, 219, 220, 222, 223, 224, 225, 226, 294, 483, 625
Galdós .....	41, 64, 222, 225, 328, 410, 412, 432, 472, 504, 508, 606, 679, 682, 683, 684, 686
Garay y Sartí .....	66, 71
García Vivanco.....	9, 392, 402, 692
Gil 148, 153, 156, 157, 158, 160, 169, 205, 254, 255, 395, 505, 661, 665, 672	
Girón.....	137, 200
Girón Severini .....	200
Gómez Candela.....	208, 211, 212
González de Tejada.....	160, 660
González Ruano .....	290
González Solís y Cabal.....	253
Gorostiza .....	171, 172, 173, 174, 175, 404
Granés .....	188, 191, 192, 193
Guerrero .....	412, 686
Guimbao .....	164
Gutiérrez Gamero .. 256, 257, 269, 272, 273, 279, 281, 284, 295, 315, 329, 332, 333, 335, 343, 427, 448, 636	
Hartzenbusch.....	33, 213, 214, 215, 217, 218
Illescas.....	678
Irayzoz.....	149, 659
Jerez .....	37, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 327, 656, 661
Jouy .....	78
Juan de Aragón .....	227, 230, 232
Lara .....	255, 262, 321, 413, 419, 689
Larra.....	46, 47, 65, 106, 115, 117, 131, 132, 138
Lavagna.....	114, 115
Lerroux.....	262, 281, 292, 293, 310, 311, 321, 331, 344, 345, 346, 628
López Bago. 10, 14, 16, 18, 30, 47, 48, 247, 355, 412, 413, 438, 440, 508, 515, 516, 517, 518, 528, 530, 531, 533, 536, 537, 538, 539, 540, 543, 544, 546, 547, 548, 550, 552, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 584, 623, 637, 638, 639, 652, 680, 687	
Lupercio .....	401
Lustonó .....	41, 65, 66, 67, 72, 76, 80, 85, 208, 209, 298, 476, 611, 661
Maeztu.....	270, 344, 345, 623
Magre .....	685

Mainar .....	36, 37, 227, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 328, 637, 661
Marrasquino .....	146, 161, 163, 164
Martí y Navarre.....	241, 261, 264, 267, 282, 283, 287, 290, 295, 303, 304, 306, 346
Matoses 10, 66, 67, 71, 72, 76, 80, 83, 87, 92, 94, 95, 100, 104, 107, 110, 111, 151, 398, 400, 403, 661, 692	
Maupassant.....	462, 638, 652
Medel.....	131, 661
Mendaro 264, 265, 266, 282, 283, 284, 285, 287, 292, 298, 316, 317, 322, 330, 331, 344, 345, 636	
Mesonero Romanos .....	49, 66, 68, 70, 77, 80, 86, 109, 250, 252, 268, 662
Minguijón.....	36, 37, 228, 230, 234, 235, 237
Miranda Borge .....	401
Navarrete .....	9, 10, 88, 195, 305, 379, 381, 382, 385, 396, 404, 405, 454, 681, 690, 691, 692
Nogués.....	214
Nombela... 49, 87, 251, 254, 255, 264, 271, 272, 316, 318, 319, 320, 321, 325, 331, 334, 337, 338, 339, 340, 342, 486, 679	
Ochoa.....	114, 137, 138, 485
Octavio Picón .....	44, 139, 409, 410, 413, 424, 680, 688
Orlando.....	555, 556
Palacio.... 82, 127, 128, 149, 157, 162, 163, 169, 187, 188, 190, 191, 192, 214, 254, 267, 271, 298, 331, 332, 342, 438, 482, 515, 639, 653, 663, 681	
Pardo Bazán47, 72, 74, 201, 247, 336, 408, 409, 412, 413, 421, 429, 439, 447, 491, 504, 505, 508, 516, 597, 598, 606, 638, 682, 689	
Pereda.... 9, 10, 14, 16, 18, 30, 32, 47, 247, 305, 348, 354, 383, 387, 388, 402, 405, 437, 447, 448, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 461, 464, 467, 470, 472, 474, 475, 476, 477, 482, 485, 486, 487, 488, 490, 491, 492, 494, 496, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 536, 565, 618, 638, 639, 652, 653, 679, 680, 681, 682, 692	
Pérez Escrich .....	155, 328, 332, 599, 657, 678
Pina Domínguez .....	129, 130, 299, 486, 664
Posada .....	261, 262, 270, 285, 286, 287
Puente y Brañas.....	9, 395, 396, 692
Ratazzi.....	291
Ribalta .....	208, 209, 210, 211
Rivero .....	187, 188, 190, 191, 192, 255, 297, 303, 308, 309, 313, 317, 327, 347, 485
Rodríguez Solís .....	257, 269, 278, 295, 300, 301, 313, 314, 318, 324, 328, 329, 396
Ruigómez .....	66, 69, 71, 73, 81, 84, 99, 107, 212, 304, 406, 419, 665
Sáez de Melgar .....	679
Salas y Quiroga .....	323, 324, 391, 633, 647, 677
Sánchez Ortiz .....	36, 230, 231, 232, 233, 235, 237
Sánchez Ramón.....	166, 167
Santín de Quevedo .....	120
Santistéban y Mahy .....	66, 72, 77
Santomé .....	196, 197, 198, 200, 203, 204, 205
Sartorius.....	181, 182, 184, 253, 264, 271, 276, 277, 325, 682
Sawa... 11, 14, 16, 18, 30, 47, 48, 247, 515, 516, 537, 560, 561, 562, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 574, 577, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 595, 598, 600, 602, 603, 604, 605, 606, 609, 610, 611, 619, 622, 623, 624, 625, 638, 652, 680, 684	
Seco de Lucena.....	260, 270, 273, 290, 296
Segovia.....	413, 417, 419, 688
Selgas.....	412, 437, 686
Soriano de Castro.....	66, 74, 81, 93, 212, 666

Strindberg .....	488
Taboada. 44, 127, 129, 148, 149, 161, 165, 195, 258, 266, 271, 281, 296, 297, 298, 299, 307, 308, 316, 317, 318, 319, 320, 322, 331, 335, 427, 555, 556, 557	
Tárrago.....	190, 332, 410, 412, 417, 687
Trigo .....	639, 653, 683, 684, 685
Tuero.....	127, 128
Unamuno .....	42, 208, 597, 623
Valera .....	23, 36, 112, 328, 606
Valero.....	217
Vely.....	413, 433, 688
Vera y González .....	119, 233, 357, 413, 480, 518, 571, 617, 666, 688
Zahonero .....	207, 208, 209, 516
Zamacois .....	263, 265, 270, 298, 331, 334, 409
Zamora y Caballero .....	66, 71, 72, 88, 102, 109, 129, 448, 486, 667

## TABLA DE ILUSTRACIONES

ILUSTRACIÓN 1: Mesonero Romanos, "Tipos hallados. El periodista", 1844.....	76
ILUSTRACIÓN 2: Manuel Ossorio, "El primer periódico", <i>La república de las letras</i> , 1877 .....	82
ILUSTRACIÓN 3: Antonio Flores, "El cuarto poder del estado", <i>Ayer, hoy y mañana</i> , tomo II, 1893 .....	90
ILUSTRACIÓN 4: "Amabilidad", <i>Madrid Cómico</i> (6-8-1898) .....	154
ILUSTRACIÓN 5: "Los periodistas ilustres", <i>Revista Política y Parlamentaria</i> (15-9- 1900) (I) .....	207
ILUSTRACIÓN 6: "Los periodistas ilustres", <i>Revista Política y Parlamentaria</i> (15-9- 1900) (II) .....	208
ILUSTRACIÓN 7: Modelo actancial de J. A. Greimas .....	359
ILUSTRACIÓN 8: Portada de la colección <i>El caso del periodista español</i> , de Alejandro Ber, 1917.....	425
ILUSTRACIÓN 9: Grabado de Méndez Bringa para "La Pepona", en <i>Blanco y Negro</i> (2-2-1919). El periodista Miguel Muro ofrece su ayuda a la protagonista.....	439